This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PhiC 8407.21

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND GIVEN
IN MEMORY OF
GEORGE SILSBEE HALE
AND
ELLEN SEVER HALE

Kunstwissenschaftliche Studien

von

Ernst Große

Tübingen
Freiburg i. B. und Leipzig
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1900

EA 131.30
UNIVERSITY LIBRARY SEP 28 1943
Hale fund

J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen, Freiburg i. B., Leipzig.

Die Anfänge der Kunst.

Von

Ernst Grosse.

Mit 32 Abbildungen im Text und 3 Tafeln.

Gross 8. M. 6.—. In Liebhaberband gebunden M. 8.50.

Die Formen der Familie

und die

Formen der Wirtschaft.

Von

Ernst Grosse.

Gross 8. M. 5.—. In Liebhaberband gebunden M. 7.50.

Die Allegorie

in Kunst, Wissenschaft und Kirche.

Von

D. W. Bornemann,

Professor an der Universität Basel.

8. M. 1.—.

Luca Signorelli's Illustrationen

zu

Dante's Divina Commedia.

Zum erstenmal herausgegeben von

Dr. F. X. Kraus,

Geheimem Hofrat und Professor der Universität Freiburg.

Mit 11 Tafeln.

Gross 4. M. 12.—.

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (P. Siebeck)
in Freiburg i. B. und Leipzig.

Ankündigung.

In meinem Verlage ist erschienen:

Die Formen der Familie

und

die Formen der Wirthschaft.

Von

Dr. Ernst Grosse,
Professor an der Universität Freiburg i. B.

Gr. 8. 1896. M. 5.—. In Liebhaberband gebunden M. 7.50.

Der Verfasser untersucht die Hauptformen der menschlichen Familienorganisation in ihrer Eigenart und in ihren Beziehungen zu den Hauptformen des menschlichen Wirthschaftsbetriebes. Jeder der grossen wirthschaftlichen Gruppen, welche in der Culturgeschichte auftreten — den Niederen und den Höheren Jägervölkern, den Viehzüchtern, den Niederen und den Höheren Ackerbauern — ist ein besonderer Abschnitt gewidmet. Der Verfasser sucht darin nachzuweisen, dass die verschiedenen Formen der Familie den verschiedenen Formen der Wirthschaft entsprechen, dass sich der Charakter jeder einzelnen Familienform im Wesentlichen aus dem Charakter der Wirthschaftsform erklären lässt, in welcher sie wurzelt; ein Nachweis, der in dem Satze gipfelt: unter jeder Culturform herrscht diejenige Form der Familienorganisation, welche den wirthschaftlichen Verhältnissen und Bedürfnissen angemessen ist.

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (P. Siebeck)
in Freiburg i. B. und Leipzig.

Früher erschien vom gleichen Verfasser:

Die

Anfänge der Kunst.

Mit 32 Abbildungen im Text und 3 Tafeln.

Gross 8. M. 6.—. In Liebhaberband gebunden M. 8.50.

Die Aufgabe der Kunstwissenschaft besteht in der Erkenntniss des Wesens der Kunst und ihrer gesetzmässigen, activen und passiven Beziehungen zur Natur und Cultur. Wenn diese Aufgabe gelöst werden soll, so muss man sie zunächst in ihrer einfachsten Gestalt angreifen; man muss die einfachsten ursprünglichen Formen der Kunst untersuchen, bevor man sich das wissenschaftliche Verständniss ihrer höheren Entwickelung erschliessen kann. Von diesem Standpunkte aus wird hier, zum ersten Male, der Versuch gemacht, die primitivste Erscheinungsform der Kunst, welche der Beobachtung zugänglich ist, die Kunst der Jägervölker im Zusammenhange darzustellen und zu erklären. An erster Stelle wird der Körperschmuck der Australier, Mincopie, Buschmänner, Feuerländer, Botokuden und Eskimos geschildert und alsdann sowohl auf seinen Ursprung als auf seinen ästhetischen und socialen Werth hin untersucht. Der primitive Gerätheschmuck — die Ornamentik — erfährt im folgenden Capitel eine entsprechende Behandlung. Ein dritter Abschnitt ist der Betrachtung der Bildnerei unter den Jägervölkern gewidmet; insbesondere wird hier der Versuch gemacht, den Widerspruch, der zwischen der Höhe dieser primitiven bildnerischen Leistungen und dem niedrigen Niveau der primitiven Cultur zu bestehen scheint, zu lösen. Im nächsten Capitel werden die Tänze der Jägervölker geschildert und in ihrer ausserordentlichen socialen und culturellen Bedeutung gewürdigt. Hieran schliesst sich eine, durch zahlreiche Proben illustrirte, Darstellung und Charakteristik der primitiven Poesie. Endlich werden auch die urthümlichsten Entwicklungsformen der Musik untersucht. Den Schluss der Arbeit bildet eine Zusammenfassung ihrer allgemeinsten und wichtigsten Ergebnisse.

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (P. Siebeck)
in Freiburg i. B. und Leipzig.

Aus Kritiken:

„. . . . Ein in die Zeit eingreifendes und die Zeit erfassendes Buch, wie es aus den Vorzeichen seit länger bereits erhofft und erwartet war, und mit dieser Veröffentlichung nun von keiner geschickteren Hand hätte geliefert werden können."

Adolf Bastian in Verhandl. der Anthr. Gesellsch.

„. . . . a work of great interest and value both for the psychologist and the student of ästhetics." **Mind.**

„. . . . Mr. Grosse a l'ambition d'ouvrir la voie qui nous mènera à une „science de l'art". Il s'y engage resolûment, et nous apportes un livre curieux, riche, intéressant." **L. Arréat in der Revue Philosophique.**

„. . . . Höchst beachtenswerthe Ausführungen bringt das Schluss-Capitel bei: es stempelt das Werk zu einem solchen, das nicht nur grundlegend für ein wichtiges Capitel der Ethnologie werden dürfte, sondern auch in der allgemeinen Kunstwissenschaft als eine Art Propädeutik, welche den Zusammenhang von Cultur und Kunst in concreter Weise aufzeigt, Giltigkeit beanspruchen kann."

Aus den Mittheilungen der Anthrop. Gesellschaft in Wien. Vol. XXIV. Heft 3.

„. . . . In dem vorliegenden Buche hat der junge Gelehrte ein Gebiet betreten, das noch ziemlich unkultivirt ist und gleichsam als ein dunkler Erdtheil gelten kann. Ohne Zweifel ist eine Untersuchung der primitiven Künste für die Kunstgeschichte, Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft von höchster Wichtigkeit. Mit hohem Interesse wird man denn auch den Ausführungen des Verfassers, die sich durch Scharfsinn und Klarheit auszeichnen, folgen. . . . . In einem Hinweise auf die Kunst als Förderin der Cultur und auf ihre Macht, das sociale Leben inniger und fester zu gestalten, andererseits aber auch die Individualität auszubilden, schliesst das Buch. Es enthält eine Fülle von Anregung und wird sicherlich zu weiteren Forschungen auf dem bezeichneten Gebiete willkommenen Anlass geben." **Vossische Zeitung 1893. Nr. 580. I. Beilage.**

Bestellungen nimmt jede Sortimentsbuchhandlung entgegen.

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr
(Paul Siebeck)
in **Freiburg i. B.** und **Leipzig.**

Bestellzettel.

Der Unterzeichnete bestellt bei der Buchhandlung von

.....

.....**Grosse, Die Formen der Familie und die Formen der Wirthschaft.** Broschirt*) Gebunden*)

.....**— dto. — Anfänge der Kunst.** Broschirt*) Gebunden*)

Ort und Wohnung: Name:

.....

*) Das Nichtgewünschte ist zu durchstreichen.

C. A. Wagner, Freiburg i. B.

Kunstwissenschaftliche Studien

Kunstwissenschaftliche Studien

von

Ernst Große

Tübingen
Freiburg i. B. und Leipzig
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1900

Phil 8407.21

Alle Rechte vorbehalten

C. A. Wagner's Universitäts-Buchdruckerei in Freiburg i. B.

Vorwort

Die folgenden Aufsätze sind aus meinen Vorlesungen über Kunstwissenschaft herausgewachsen. Sie bilden die allgemeinen Prolegomena für eine Reihe von specielleren Studien, die ihnen folgen sollen.

Freiburg i. B., 12. März 1900.

Ernst Große

Inhalt

	Seite
1. Die Aufgabe der Kunstwissenschaft	1
2. Das Wesen der Kunst	17
3. Das Wesen des Künstlers	45
4. Kunst und Race	113
5. Wirkungen der Bildnerei	167
6. Wissenschaft und Kunst	215

I.

Die Aufgabe der Kunstwissenschaft.

1.

Eine wissenschaftliche Betrachtung der Kunst besteht schon seit vielen Jahrhunderten; aber erst seit wenigen Jahrzehnten entsteht eine Kunstwissenschaft. Denn die wissenschaftlichen Arbeiten auf einem Gebiete verdienen den Namen einer Wissenschaft nicht eher, als bis sie, zu der Erkenntniß der Einheit ihrer Aufgabe gelangt, in einen lebendigen Verein treten, in dem eine jede die andere nützt und fördert; und diese Organisation hat den verschiedenen Arten der Kunstforschung bis in die letzte Zeit gefehlt. Während auf der einen Seite die Kunsthistoriker einzelne Thatsachen sammelten, unbekümmert um die Ziele der Kunstphilosophie, construirten auf der anderen die Kunstphilosophen, ebenso unbekümmert um die Mittel der Kunsthistorik, allgemeine Theorieen; und so haben die Einen ungeheuere Haufen formlosen Stoffes zusammengeschleppt; die Anderen kühne Luftschlösser entworfen; aber weder den Einen noch den Anderen ist gelungen, was nur Beiden vereint gelingen kann, — auf fester Grundlage, mit tüchtigem Materiale, nach klarem Plane den Bau einer Wissenschaft aufzuführen. Gerade die Geschichte der Kunstforschung lehrt, daß jene Organisation nicht nur das äußerliche Kennzeichen einer Wissenschaft ist, sondern daß sie den wesentlichen Gehalt und den Erfolg der Arbeit bestimmt. Trotzdem giebt es heute noch manchen Kunsthistoriker, der jeden kunstphilosophischen Gedanken wie einen Frevler aus dem Heiligthume seiner exacten Forschungen verbannen möchte, und auch jene Kunstphilosophen sind noch nicht ausgestorben, die bei ihren Speculationen den kunsthistorischen Thatsachen so vorsichtig ausweichen wie kluge Schiffer den Klippen; allein diese

Particularisten vermögen doch nicht zu hindern, daß in den beiden getrennten Lagern der Kunstforschung das Gefühl der Zusammengehörigkeit stetig wächst und zugleich das Bedürfniß der Vereinigung von kunsthistorischem Wissen und kunstphilosophischem Denken.

Das Ziel der Kunstwissenschaft ist die Erkenntniß der Erscheinungen, welche man unter dem Namen der Kunst begreift, die Erkenntniß ihres Wesens, ihrer Ursachen und ihrer Wirkungen. Der erste Schritt dazu besteht offenbar in der Feststellung und Sammlung aller einzelnen der Erfahrung zugänglichen Kunstthatsachen. Demgemäß hat sich denn auch die kunsthistorische Forschung am frühesten und am kräftigsten entwickelt. Bis in das achtzehnte Jahrhundert hielt sie ihre Untersuchungen in ziemlich engen Grenzen; sie griff nur selten über die Kunst des „classischen" Alterthumes und der Renaissance hinaus. Aber gegen das Ende des Jahrhunderts begann sie eine Reihe von Eroberungzügen, welche ihr Gebiet in Zeit und Raum mächtig ausdehnten. Auf allen Feldern, welche die Kunsthistorik ihrer Bearbeitung unterworfen hat, hat sie die Gesetze der wissenschaftlichen Forschung strenge befolgt; allein bei der Auswahl ihrer Arbeitfelder hat sie sich weniger von kunstwissenschaftlichen Bedürfnissen als von künstlerischen Liebhabereien leiten lassen. Denn sonst würde sie schwerlich so achtlos gerade an denjenigen Gebieten vorübergegangen sein, die sie im Interesse der erklärenden Kunstwissenschaft vor allen anderen hätte erschließen müssen. Schon Herder hatte auf die hohe Bedeutung der Kunst der niederen Völker hingewiesen. Man sollte glauben, es hätte seiner Mahnung nicht einmal bedurft, die Kunsthistoriker hätten mit eigenen Augen einsehen müssen, daß das Studium jener roheren und einfacheren Formen die unumgängliche Vorbedingung für das wissenschaftliche Verständniß der reichen und verwickelten Formen ist, welche die Kunst der höheren Völker hervorbringt. Aber leider war eben diesen fleißigen Sammlern das wissenschaftliche Verständniß des Kunstwesens, die Erkenntniß der Gesetze, welche die kunsthistorischen Erscheinungen beherrschen, höchst gleichgiltig,

und so ließen sie es denn ruhig geschehen, daß die niederen Kunstformen, welche in dem ersten Theile unseres Jahrhunderts noch rings umher in ihrer ursprünglichen Mannichfaltigkeit zu beobachten waren, von den rasch anschwellenden übermächtigen Fluthen der europäischen Cultureinflüsse in die Vergessenheit geschwemmt wurden. Nicht einem einzigen Kunstgelehrten ist es damals in den Sinn gekommen, sich mit Rath oder That um die Erforschung der Kunst irgend eines niederen Volkes zu bemühen. Der größte Theil des unersetzlichen Stoffes ist auf diese Weise zu Grunde gegangen; daß einige Reste in der letzten Stunde geborgen wurden, verdankt die Kunstwissenschaft nicht den Kunsthistorikern, sondern den Ethnographen. Diesen war an der Kunstwissenschaft freilich ebenso wenig gelegen als jenen; sie beachteten und sammelten die ästhetischen Erzeugnisse der niederen Völker nur, um sie für ihre eigenen Zwecke zu verwerthen, die Ornamente als ethnographische Leitfossilien, die Bildwerke und Dichtungen als mythologische und historische Documente. Erst ganz zuletzt hat man hier und da angefangen, solche Dinge als das anzusehen, was sie zuerst sind, als Kunstwerke. Aber noch immer sind es Wenige, die den kunstwissenschaftlichen Werth jener unscheinbaren Gebilde, den schon Herder ahnte, erkennen, und die Wenigsten darunter sind Kunsthistoriker. Denn wie es zu gehen pflegt, wer viel hat, glaubt noch mehr zu sein; und die Kunsthistorik ist so reich und ansehnlich geworden, daß sie sich zuweilen für die einzige mögliche und nöthige Kunstwissenschaft hält. Dieser satten Selbstzufriedenheit aber kann man es nicht oft und laut genug zurufen, daß das Ziel der Wissenschaft nicht die Kenntniß, sondern die Erkenntniß der Dinge ist, und daß die erste nur den Werth hat, den ihr die zweite giebt. Ohne die Erklärungen der Kunstwissenschaft sind alle Thatsachen der Kunstgeschichte nur dürres Holz, das keine Flamme nährt. Nicht das Wissen erleuchtet den Geist, sondern das Erkennen. Solange wir von den Dingen nur wissen, daß und wie sie sind, wird der Geist von ihnen beherrscht und bedrückt; erst wenn wir erkennen, warum sie sind, beherrscht der Geist die Dinge. Zu solcher Herrschaft in

unſerem Gebiete werden wir nimmermehr gelangen, wenn wir mit der Kunſthiſtorik bei den einzelnen Erſcheinungen ſtehen bleiben, ſondern nur wenn wir mit der Kunſtwiſſenſchaft ihren allgemeinen Geſetzen nachforſchen. Denn die einzelne Erſcheinung wird dadurch erklärt und begriffen, daß man ſie in eine Claſſe von allgemeineren und deßhalb bekannteren Erſcheinungen einordnet. Erkennen heißt nichts Anderes als das Allgemeine in dem Beſonderen erkennen. — Die erklärende Kunſtwiſſenſchaft richtet ſich alſo, im Gegenſatze zu der darſtellenden Kunſtgeſchichte, zunächſt nicht auf das Individuale, Beſondere, ſondern auf das Typiſche, Allgemeine; aber freilich nur, um durch das Allgemeine das Beſondere zu erklären. Denn die einzelnen individualen Erſcheinungen ſind die wirklichen Thatſachen; und wie alle Wiſſenſchaft von dieſen ausgehen muß, ſo muß ſie auch zu ihnen zurückkehren, gleich einem Brückenbogen, der, auf den Boden geſtützt, ſich in die Luft ſchwingt, um wieder auf dem Boden Fuß zu faſſen.

2.

Die erſte Aufgabe der Kunſtwiſſenſchaft iſt die Erforſchung des Weſens der Kunſt, der Eigenſchaften, welche die verſchiedenen Arten der künſtleriſchen Thätigkeiten und Werke von anderen und von einander unterſcheiden. Die ſpeculative Kunſtphiloſophie pflegte dieſe Arbeit gleichſam ſpielend abzuthuen, indem ſie zuerſt, ohne daß man recht ſah woher, irgend eine allgemeine Definition der Kunſt producirte und aus dieſer ſodann die Sonderart aller einzelnen Künſte deducirte, mit der anmuthigen Gewandtheit eines Zauberers, der ein Dutzend verſchiedener Weine aus einer leeren Flaſche ſchänkt. Für einen in die Geheimniſſe der höheren Magie eingeweihten Philoſophen mag der Kunſtgriff ſehr bequem ſein; allein ein Forſcher, der auf ſeinen gemeinen Menſchenverſtand beſchränkt iſt, wird damit ſchwerlich Wunder thuen. In der gewöhnlichen Ordnung der Dinge nämlich kann man aus einem Begriffe

nicht mehr herausnehmen, als man zuvor hineingelegt hat. „Die Kunst" aber ist eben nur ein abstracter Begriff, in dem man die gemeinsamen Merkmale zusammenfaßt, welche man bei allen einzelnen Künsten findet; ein Begriff, der also genau so viel und so wenig Inhalt und Werth hat, als wir ihm durch unsere Kenntniß der einzelnen Künste gegeben haben. Die Kunstwissenschaft muß daher gerade umgekehrt verfahren wie die alte Kunstphilosophie: sie muß zuerst die Eigenart der Künste studieren, um zuletzt das Wesen der Kunst zu erkennen. Uebrigens braucht man daraus, daß der allgemeine Begriff der Kunst der letzte ist, zu dem man gelangt, nicht etwa zu schließen, daß er auch der werthvollste sei. Es ist ebenso wichtig zu wissen, was die Künste trennt, als was sie vereint.

Eine wahre wissenschaftliche Erkenntniß der Kunst kann nur aus einem wirklichen lebendigen Gefühle für die Kunst erwachsen. Denn eine Kunst kennt nur der, welcher sie entweder als Schaffender oder als Genießender fühlt. Die Anderen stehen vor ihren Werken wie vor Hieroglyphen, zu denen sie den Schlüssel nicht haben. Leider aber findet sich das wissenschaftliche Interesse durchaus nicht immer mit dem ästhetischen Gefühle zusammen, und dies ist die Ursache, daß so manche Gelehrte bei ihren Untersuchungen über das Wesen der Kunst so wenig Wesentliches zu Tage fördern; sie gleichen Blinden, die an einem Gemälde herumtasten. Wenn alle Kunstforscher zugleich Kunstkenner wären, so würde es unbegreiflich sein, daß so viele handgreiflich unzulängliche Darstellungen und Erklärungen nicht nur ernsthaft ausgesprochen, sondern auch ebenso ernsthaft angehört und geglaubt werden, z. B. die bekannte wunderliche Theorie, welche die gewaltigen Wirkungen der Musik auf das Wohlgefallen an der Wahrnehmung der rationalen mathematischen Verhältnisse der Töne zurückführen will. In der That vermögen weder philosophischer Scharfsinn noch historische Gelehrsamkeit jenen Mangel an ursprünglicher ästhetischer Erfahrung zu ersetzen. Ein Taubgeborener kann sein Leben lang Partituren studiren, er wird niemals wissen, was Musik ist; freilich aber wird er vielleicht eben deßhalb um so gelehrter und sicherer darüber reden.

Unter einer Kunst ist, wie gesagt, nicht nur eine bestimmte Art von ästhetischen Producten, sondern auch ihre Production zu verstehen. Die Forschung darf sich nicht auf die Werke der Kunst beschränken, sie muß ebensowohl das Wirken der Künstler verfolgen, und zwar um so eifriger, als sich dasselbe der gewöhnlichen Erfahrung entzieht. Während man die fertigen Gebilde in aller Gemächlichkeit studiren kann, läßt sich der Vorgang ihrer Bildung, der sich zum größten Theile im tiefsten und dunkelsten Inneren des Künstlers vollzieht, nicht unmittelbar beobachten, sondern höchstens aus seinen Spuren in Entwürfen, Briefen und Tagebüchern erschließen. Diese eigenthümliche Schwierigkeit des Gegenstandes erklärt allerdings, daß das Problem des künstlerischen Schaffens bisher noch nicht gelöst; aber sie entschuldigt keineswegs, daß es noch nicht einmal ernstlich angegriffen ist. Reicht der Gesichtskreis der Wissenschaft wirklich nicht mehr über das Blickfeld des Mikroskopes hinaus? — Es giebt Hunderte, welche die Entwickelung eines Seeigeleies beobachten, so eifrig, als ob darin die Auflösung des Welträthsels zu finden wäre. Aber kaum ein Einziger hat die Entwickelung des Kunstwerkes eines ähnlichen Studiums gewürdigt, denjenigen Vorgang, in dem sich in Wahrheit lichter und tiefer als in irgend einem anderen das Geheimniß des Menschen und der Welt offenbart.

3.

Nachdem man erfaßt hat, worin das Wesen der Kunst besteht, erhebt sich die Frage, wodurch es entsteht. Die zweite Aufgabe der Kunstwissenschaft ist die Erforschung der Ursachen und Bedingungen der Kunst.

Jedes Kunstwerk ist zunächst ein Product aus zwei Factoren: dem Künstler und dem Stoffe. Man pflegt zu sagen, daß der Künstler den Stoff beherrsche; aber in einem viel höheren Maaße beherrscht der Stoff den Künstler. Der Künstler schafft den Stoff

nicht; er muß ihn im Wesentlichen nehmen, wie ihn die Natur geschaffen hat. Der eigenwilligste und mächtigste Genius ist nicht im Stande, einem Stoffe Eigenschaften auf- und Wirkungen abzuzwingen, die seinem Wesen fremd sind; — Niemand kann aus Tönen ein Gemälde oder aus Farben eine Melodie machen; — sondern er muß seine Willkür dem Gesetze des Stoffes unterordnen, das ihm von vornherein die Richtung bestimmt, in der er vordringen mag, so weit ihn seine Kräfte tragen, von der er aber nicht abweichen kann. Jedes Kunstwerk empfängt also die Grundzüge seines Charakters nicht sowohl durch die active Kraft des Künstlers als durch die passive des Stoffes. Werke, die von verschiedenen Künstlern aus demselben Stoffe gebildet sind, sind einander wesentlich verwandter als solche, die ein Künstler aus verschiedenen Stoffen geschaffen hat. Die Verschiedenheit der einzelnen Künste beruht in der That auf der Verschiedenheit der Stoffe. Der Stoff ist das Principium Individuationis der Kunst. Diese Wahrheit ist von der Kunstforschung längst erkannt und verwerthet worden. In ihrem Lichte hat Lessing mit sicherer Hand zwischen der redenden und der bildenden Kunst die Grenze gezogen, welche in der Hauptsache giltig ist und bleibt, wenn heutzutage auch jeder Stümper wähnt, ein Meister zu werden, sobald er sich über sie hinwegsetzt. Und auf dieselbe Weise hat uns später Semper in dem scheinbar launenhaften Wirrsale der decorativen und architektonischen Formen eine klare und feste Ordnung gezeigt, indem er darlegte, daß jeder Styl aus der Eigenart eines bestimmten Stoffes und der durch diese bedingten Technik erwachsen ist. Allein die großen Arbeiten Lessing's und Semper's bedürfen in einer doppelten Hinsicht einer Ergänzung: sie müssen erstens auf alle Künste und zweitens auf alle Völker ausgedehnt werden. Semper hat selbst die Nothwendigkeit gefühlt, seiner Lehre die breiteste ethnographische Grundlage zu geben; aber er besaß noch nicht die erforderlichen Mittel. Die Stellen, in denen er sich über den europäischen Culturbezirk hinauswagt, sind die schwächsten seines Werkes. Seitdem hat die Völkerkunde ein reiches Material zusammengetragen;

leider ist nur der Mann nicht vorhanden, der den Willen und die Kraft hat, es zu benützen. Aber erst dann wird man die Bedeutung des Stoffes für die Kunst ganz ermessen, wenn man das Kunstwesen aller Völker, der niederen wie der höheren, überschaut. Soweit wir heute sehen können, wird die ethnographische Untersuchung zu der Erkenntniß führen, daß die verschiedensten Racen in den verschiedensten Culturzuständen aus den gleichen Stoffen immer wieder wesentlich die gleichen Arten und Formen der Kunst gebildet haben; daß also Platon im allgemeinsten Sinne Recht hat, wenn er sagt, daß in dem Marmorblocke die Statue präformirt ist.

Der Grund für die Ausbildung der Künste liegt zum großen Theile in dem Stoffe; der Grund für die Entstehung der Kunst liegt in dem Menschen. Der Stoff wird nicht von selbst zum Kunstwerke, sondern der Mensch macht ihn dazu, in Folge einer eigenthümlichen Begabung. Welche körperlichen und geistigen Eigenschaften befähigen und treiben den Menschen zum künstlerischen Schaffen? — Worin besteht die künstlerische Anlage, oder vielmehr zuerst — denn auch hier soll man nicht mit dem Allgemeinen, sondern mit dem Besonderen beginnen —, worin bestehen ihre verschiedenen Arten und Grade, die Begabung des Dichters, des Musikers, des Malers, des Bildners, des Architekten, das Talent und das Genie? — Ferner, in welchem Verhältnisse steht die ganze menschliche Eigenart des Künstlers zu seinem künstlerischen Charakter, in welcher Weise wirkt sein praktisches und ethisches Wesen und Leben auf sein künstlerisches Schaffen? — Vielleicht wird die Wissenschaft der Zukunft diese Fragen einmal beantworten. Die Psychologie unserer Zeit hat bekanntlich erst noch andere und bessere Dinge zu thuen. Wer die Wichtigkeit der Probleme, die gegenwärtig ihren Geist in Anspruch nehmen, z. B. der exacten Messung und Berechnung der Apperception- und Associationgeschwindigkeiten, gebührend würdigen kann, wird sich nicht wundern, daß sie jene Fragen ruhig liegen läßt. „Quieta non movere.“ Wenn sich aber trotzdem irgend Jemand für dergleichen Dinge interessiren sollte, so mag er seinen Wissensdurst inzwischen

mit ein paar sinnreichen Tractaten über den Unterschied von Talent und Genie oder über die Analogie der künstlerischen und der wahnsinnigen Einbildungkraft oder ähnlichen Früchten des Scharfsinnes befriedigen, welche in diesem stillen Winkel der Kunstwissenschaft cultivirt werden.

Es scheint schwer begreiflich, daß die Kunstforschung, während sie das Studium der künstlerischen Begabung der Individuen vernachlässigt, verhältnißmäßig eifrig an der Untersuchung der künstlerischen Eigenart der Racen arbeitet. In Wirklichkeit besteht jedoch zwischen beiden Erscheinungen die schönste Harmonie: die zweite ist die natürliche Folge der ersten; denn gerade die Anfänger, denen die einfachsten Aufgaben unüberwindlich sind, pflegen sich zuerst dreist an die schwierigsten zu machen, eben weil sie noch nicht beurtheilen können, was zur Lösung derselben erforderlich ist. Wer an dieser Erklärung zweifelt, möge selbst lesen, was in den letzten anderthalb Jahrhunderten über die künstlerische Begabung der verschiedenen Racen zusammengeschrieben worden ist. Sonst kann man sich die Mühe allerdings sparen. Es wäre auch wunderlich, wenn wir von der Begabung der Racen mehr wüßten als von der des Einzelnen. Die Erforschung der Vertheilung und Verbreitung der künstlerischen Talente unter den verschiedenen Racen ist eine sehr wichtige Aufgabe der Kunstwissenschaft; aber sie ist so schwierig, daß man wohl daran zweifeln darf, ob wir mit unseren Kenntnissen und Methoden ihr schon gewachsen sind.

Jeder Künstler lebt und arbeitet nicht selbstständig und allein, sondern als ein Theil eines großen Ganzen, gleichsam als eine Zelle in einem ungeheueren Körper mit den mannichfaltigsten Organen und Functionen, die sämmtlich mittelbar oder unmittelbar auf sein Leben und Schaffen einwirken. Die Menge dieser weiteren Bedingungen der Kunst läßt sich in zwei Gruppen scheiden: in Natur- und in Culturbedingungen.

In welchen Beziehungen steht die umgebende Natur zu der Kunst? — Welche Einflüsse üben das Klima, die Gestaltung und Zusammensetzung des Bodens, die Pflanzen- und die Thierwelt auf die Art und den Grad der künstlerischen Thätigkeit? — Das

Verhältniß von Kunst und Klima ist ein Lieblingthema der Kunstforschung, seit Dubos, der die verschiedene künstlerische Fruchtbarkeit der Völker und Zeiten auf eine besondere Beschaffenheit der Luft zurückführt, bis auf Taine, der in der Heiterkeit der hellenischen Kunst einen Abglanz des hellen südlichen Himmels sieht, und Lombroso, der behauptet, daß sich aus der feuchten schweren Atmosphäre der niedrigen Küstenländer niemals ein Genie emporgeschwungen habe. Aber sobald solche Lehren kritisch beleuchtet werden, zerrinnen sie wie Dunstgebilde. Man hat zwar alle möglichen Einflüsse des Klimas auf die Kunst behauptet, aber man hat kaum einen einzigen wirklich erwiesen, am allerwenigsten, daß sich der Charakter des Klimas so direct in dem Charakter der Kunst abspiegele, wie die Meisten annehmen. Im Gegentheile, die Völkerkunde zeigt mindestens an einigen Fällen, daß ein derartiges Verhältniß nicht stattfindet. Unter so verschiedenen klimatischen Bedingungen, wie sie in dem arktischen Amerika und in dem subtropischen Australien herrschen, hat die Kunst fast den gleichen Charakter erhalten. Und auf der anderen Seite lehrt die Geschichte jedes Culturvolkes, daß in dem Bereiche eines bestimmten Klimas Kunstwerke von höchst verschiedenem Charakter entstehen können. Alles dies beweist freilich keineswegs, daß das Klima keinen directen Einfluß auf die künstlerische Production ausübe; das Gegentheil steht vielmehr schon a priori fest, so daß es im Allgemeinen gar nicht bewiesen zu werden braucht. Es fragt sich eben nur, welcher Art diese Einflüsse sind. Vielleicht würde man darüber schon mehr wissen, wenn man sich nicht auch hier die Sache zu einfach gedacht hätte. Statt immer nur von dem Klima im Ganzen zu reden, sollte man zuerst einmal die Wirksamkeit seiner einzelnen Factoren untersuchen, der Temperatur, der Feuchtigkeit, des Druckes der Luft, des Lichtes u. s. w. Deutlicher lassen sich bereits einige mittelbare Wirkungen des Klimas erkennen, vor allem auf die Architektur, die in einem besonders engen und klaren Zusammenhange mit dem Klima steht, da sie als Technik zuvörderst die Aufgabe hat, Schutzvorrichtungen gegen seine Unbilden herzustellen. Während die Einflüsse des Klimas zum großen

Theile auch für die Forschung noch in tiefem Dunkel verborgen sind, liegt die Bedeutung anderer Naturbedingungen für Jedermann offen am Tage. Die Thatsache z. B., daß der Bildnerei ein großer Theil ihrer Stoffe und Vorbilder von der Flora und Fauna ihrer Heimath geliefert wird, ist so allgemein bekannt, daß eine wissenschaftliche Untersuchung darüber unnöthig scheint. Und doch hat die neuere Kunstforschung gerade hier eine überraschende Entdeckung gemacht, indem sie nämlich durch die Analyse der Ornamentik vieler niederer Völker nachwies, daß die Thiermotive dort eine weit größere Rolle spielen, als man bisher ahnte, eine Entdeckung, durch welche die Ansichten über das Wesen und die Entwickelung der Ornamentalkunst gründlich verändert werden. Die Kunstwissenschaft trifft eben noch fast überall auf jungfräulichen Boden, welcher ihr die Arbeit reichlich lohnt.

Ebenso mannichfaltig und verwickelt ist der Zusammenhang der Kunst mit der Cultur. Hier vor Allem soll sich die Wissenschaft der alten Mahnung erinnern „divide et impera“. Denn die Cultur ist selbst in ihrer einfachsten Form eine Größe, die jedes Versuches, sie auf ein Mal in ihrer Ganzheit zu erfassen, spottet. So bleibt dem Forscher Nichts übrig als dem Beispiele des Biologen zu folgen: wie dieser den Organismus, so muß er die Cultur zerlegen, um zunächst jeden einzelnen Theil gesondert zu studiren; freilich ohne dabei jemals zu vergessen, daß diese einzelnen Theile eben nur in seiner Abstraction gesondert, in Wirklichkeit aber in organischem Zusammenhange wesen und wirken. Man darf also nicht etwa damit beginnen zu fragen, wie diese oder jene Form der Cultur auf die Kunst wirke; — wer so viel auf ein Mal fragt, erhält wenig Antwort, — sondern man muß jeder einzelnen Seite der Cultur eine eigene Untersuchung widmen: der Form der Wirthschaft, der Vertheilung des Reichthumes und der Macht, dem socialen Zusammenhange und der socialen Differenzirung, den kriegerischen und friedlichen Beziehungen der verschiedenen Gesellschaften, der Wissenschaft, der Religion. Es ist unnöthig, hier alle Einzelfragen, in die man die große Frage nach der Abhängigkeit der Kunst von der Cultur auflösen muß, in

ſyſtematiſcher Vollſtändigkeit darzulegen. Ich habe aus ihrer Menge nur deßhalb einige beſonders wichtige hervorgehoben, um das Gefühl für die traurige Vernachläſſigung dieſes ganzen Gebietes zu erwecken. Denn ſchwerlich wird ſich irgend Jemand erinnern können, daß er auf eine einzige jener Fragen jemals auch nur eine einigermaaßen befriedigende Antwort erhalten hätte. Die Kunſtforſchung hat jene Probleme in der That nicht nur nicht gelöſt, ſondern ſie hat ſie ſich noch nicht einmal ernſtlich geſtellt. Wie die Dinge liegen, würde es ihr zwar auch wenig geholfen haben. Denn mit dem Stoffe, welchen die Kunſthiſtorik bisher allein ihrer Beachtung gewürdigt hat, iſt hier ſchlechterdings Nichts anzufangen. Die Cultur- und Kunſtverhältniſſe der Völker des Mittelmeerkreiſes ſind in ſich viel zu verwickelt und unter ſich viel zu gleichartig, als daß die Wiſſenſchaft aus ihnen vermittelſt der einzigen Methode, welche ſie in dieſem Falle anwenden kann, der Vergleichung, eine klare Erkenntniß der Cauſalverkettungen zwiſchen Cultur und Kunſt gewinnen könnte. Um ſo beſſeren Erfolg verſpricht der reiche Stoff, den ihr die Ethnologie, bisher vergeblich, darbietet: die Kunſt- und Culturformen der niederen Völker, welche im Einzelnen ſo viel einfacher und im Ganzen ſo viel mannichfaltiger ſind. Allerdings wird auch die Hilfe der Völkerkunde die Aufgabe der Kunſtwiſſenſchaft keineswegs zu einem Kinderſpiele machen. Auch der ethnographiſche Stoff leidet an manchen und ſchweren Mängeln; auch auf dieſem Wege wird man ſehr viele Irrthümer begehen müſſen, ehe man eine einzige Wahrheit erreicht. Allein der Kunſtwiſſenſchaft bleibt keine Wahl; ſie muß ſich endlich zu dem Schritte entſchließen, den die meiſten Culturwiſſenſchaften bereits gethan haben.

4.

Jede Erſcheinung hangt gleichſam an zwei Enden mit den übrigen zuſammen: erſt wenn wir nicht nur ihre Urſachen, ſondern auch ihre Wirkungen kennen, haben wir ſie feſt und

klar in den Kosmos unſerer wiſſenſchaftlichen Erkenntniß eingeordnet, erſt dann verſtehen wir ſie, ſoweit ſich eine Erſcheinung überhaupt verſtehen läßt. Demgemäß beſteht der dritte Theil der kunſtwiſſenſchaftlichen Aufgabe in der Erforſchung der Wirkungen der Kunſt. Man ſollte glauben, daß dieſer letzte Theil am erſten und am eifrigſten bearbeitet worden wäre. Denn das künſtleriſche Schaffen und Genießen hat zu allen Zeiten offenkundig eine ſo ungeheuere Menge von individualen und ſocialen Kräften in Anſpruch genommen, daß man ſicherlich ausreichenden Grund gehabt hätte, endlich einmal mit wiſſenſchaftlicher Strenge Rechenſchaft darüber zu fordern, wie dieſe gewaltige Summe von der Kunſt für das individuale und ſociale Leben verwendet wird. Allein die Kunſtwiſſenſchaft läßt ſich von der Polizei beſchämen, die ein Verſtändniß für die Wichtigkeit jener Fragen wenigſtens dadurch beweiſt, daß ſie hin und wieder eine Aufführung oder Ausſtellung verbietet, als „der öffentlichen Moral gefährlich". Sie zeigt ſich dabei allerdings Nichts weniger als unfehlbar; aber die Kunſtwiſſenſchaft hat wahrlich kein Recht, ſich deßhalb zu beſchweren. Denn wenn man noch immer nicht gelernt hat, das Schädliche von dem Nützlichen, das Gefährliche von dem Harmloſen zu unterſcheiden, wer trägt die Schuld daran als ſie, deren Pflicht es geweſen wäre, die Anderen zu belehren? — Freilich, an großen Worten über die Bedeutung der Kunſt für den Menſchen und für die Menſchheit haben es Kunſtphiloſophen und Kunſthiſtoriker niemals fehlen laſſen. Früher pflegte man ſie als eine Schulmeiſterin anzupreiſen, die kleinen und großen Kindern auf die angenehmſte Art nützliche moraliſche Lectionen und Demonſtrationen ertheile; heute ruft man ſie zuweilen ſogar als die Stellvertreterin und Thronfolgerin der Religion aus. Wer aber ſolche Dogmen feſt angreift, entdeckt unter dem rauſchenden Phraſenpompe nur ſchwächliche Gedanken, die auf ſo dünnen und ſchiefen Beinen ſtehen, daß ein Blick genügt, ſie umzuwerfen. Was uns Noth thut, ſind nicht tönende Worte über den Werth der Kunſt für die Veredelung der Menſchheit, ſondern nüchterne Einzelſtudien darüber, wie die verſchiedenen Künſte unter verſchiedenen Bedingungen auf das Leben

des Einzelnen und auf das Leben der Gesellschaft wirken. Daß die Kunst für keine Seite des Lebens bedeutunglos ist, steht a priori fest; aber die Art ihrer Wirkungen liegt, wie der ewige Streit darüber beweist, keineswegs offen und klar zu Tage; und es bedarf ohne Zweifel sehr gründlicher Untersuchungen, um sie an das Licht zu fördern. Es ist natürlich, daß sich unser Interesse gerade hier zuerst auf unsere Kunst und unser Leben richtet; aber es wäre unmöglich, dieses Interesse zu befriedigen, wenn wir unsere Forschung allein auf das richten wollten, was uns zunächst liegt. Denn auch in diesem Falle ist die Wissenschaft auf die Methode der Vergleichung und daher auf die Unterstützung der Völkerkunde angewiesen, welche allein ihr die erforderliche Fülle und Mannichfaltigkeit des Stoffes liefern kann. Es mag zwar zunächst sehr wunderlich scheinen, daß wir bei Negern, Indianern, Japanern und Chinesen lernen sollen, was die Kunst für uns bedeutet; aber bevor man deßhalb über den Werth der ethnologischen Methode geringschätzig aburtheilt, sollte man doch erst einmal versuchen, ob man mit ihr nicht einige Schritte weiter kommt als mit der historischen und der philosophischen.

Diese Skizze zeigt nur die Grundzüge der kunstwissenschaftlichen Aufgabe. In der That sind es auch diese allein, welche sich jetzt schon mit Sicherheit bestimmen lassen, während die Menge der einzelnen Probleme erst im Fortschritte der wirklichen kunstwissenschaftlichen Arbeit hervortreten wird. Denn es ist nicht der Plan eines fertigen Gebäudes, der hier entworfen worden ist, sondern der Riß eines Baues, an dem viele kommende Geschlechter arbeiten werden und den keines vollenden wird. Heute sieht man kaum einige Grundmauern aufragen zwischen dem gebrechlichen Zelt- und Budenwerke fragwürdiger kunstphilosophischer Theorieen, die sich immer noch auf der Stelle breit machen, wo sich einst der feste Quaderbau kunstwissenschaftlicher Erkenntniß erheben wird.

II.

Das Wesen der Kunst.

1.

Die Kunst ist eine sociale Erscheinung, d. h. eine solche, deren Entstehung und Entwickelung nur innerhalb einer Gemeinschaft möglich ist. In einem ganz einsamen Menschen könnten sich vielleicht künstlerische Phantasiegebilde erzeugen, aber er würde sie sicherlich niemals zu Kunstwerken ausarbeiten, ebensowenig als ein isolirtes Individuum aus seinen Lauten eine Sprache bilden würde. Kunstformen wie Sprachformen sind Mittel der Mittheilung und setzen als solche nicht bloß einen Geber, sondern auch einen Empfänger voraus. Freilich wird der Künstler bei seinem Schaffen durchaus nicht immer von einer klar bewußten Absicht, auf Andere zu wirken, getrieben und geleitet; aber es bedarf deren auch nicht; denn weit mächtiger und sicherer wirkt der Instinct, der ihm als Menschen, als einem ζωον πολιτικον, angeboren ist, das natürliche Bedürfniß nach socialer Mittheilung und Bethätigung, welches bewußt oder unbewußt alle seine Vorstellungen und Handlungen bestimmt. Die Kunst hangt also nicht bloß von dem ab, durch welchen, sondern nicht minder auch von dem, für welchen sie geschaffen wird. Wie aber die Kunst von jedem der Beiden besondere Einwirkungen erfährt, so übt sie auch auf Jeden besondere Wirkungen aus. Demgemäß muß man sie, um ihr Wesen ganz zu verstehen, sowohl von dem Standpunkte des Schaffenden als von dem des Genießenden betrachten. Für Jeden tritt eine besondere Seite der Kunst hauptsächlich hervor, und wenn die andere auch nicht ganz verschwindet, so bleibt sie doch so weit im Hintergrunde, daß man ihrer Bedeutung im Ganzen nicht gerecht werden kann, wenn man den Standpunkt

nicht wechselt. Nur durch die Vereinigung jener beiden einseitigen Auffassungen, denen sich die Kunst naturgemäß darbietet, vermag man eine volle Erkenntniß ihres Wesens zu gewinnen; ähnlich wie der Bildhauer mehrerer verschiedenseitiger graphischer Aufnahmen einer Gestalt bedarf, um sie in ihrer vollen plastischen Rundung darzustellen.

2.

Die Kunst ist vor Allem Werk und Sache des Künstlers; und für den Künstler ist sie vor Allem eine Thätigkeit. Das künstlerische Schaffen, in dem der Künstler das eigentliche Wesen der Kunst erblickt, unterscheidet sich von den übrigen Arten menschlicher Thätigkeit zunächst dadurch, daß es nicht wie diese nur als Mittel zu einem außerhalb der Thätigkeit liegenden Zwecke unternommen und ausgeführt wird, sondern wesentlich um seiner selbst willen. In dieser Beziehung erscheint die Kunst als die nächste Verwandte des Spieles. Der Erste, welcher die Analogie von Spiel und Kunst erkannt und zugleich die ganze wissenschaftliche Bedeutung dieser Erkenntniß erfaßt hat, ist Schiller. Er nennt die Kunst geradezu ein Spiel; freilich nicht ein Spiel in dem gewöhnlichen Sinne, welches er von dem ästhetischen als „physisches Spiel" sondert. Dieses letzte besteht nach seiner Ansicht in der freien Bethätigung einer überschüssigen Kraft. „Das Thier arbeitet, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Thätigkeit ist, und es spielt, wenn der Reichthum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt"[1]). Der Mensch besitzt außer dem physischen Spiele, das er mit dem Thiere gemein hat, ein psychisches Spiel in „der freien Bewegung seiner Einbildungkraft". „Insofern sich noch gar Nichts von Form in diese Phantasiespiele mischt und eine ungezwungene Folge von Bildern den ganzen Reiz derselben ausmacht, gehören sie, obgleich

[1]) Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, XXVII. Brief.

sie dem Menschen allein zukommen können, bloß zu seinem animalischen Leben." Dieses Spiel der Einbildungkraft aber wird zum ästhetischen Spiele, d. h. zur Kunst „durch den Versuch einer freien Form", indem „sich nämlich der gesetzgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinctes mischt, das willkürliche Verfahren der Einbildungkraft seiner unveränderlichen ewigen Einheit unterwirft, seine Selbständigkeit in das Wandelbare und seine Unendlichkeit in das Sinnliche legt"[1]). Mit anderen Worten: die Kunst ist ein Spiel des Geistes, die freie schöpferische Bethätigung der höchsten seelischen Kräfte.

In der That ist die Kunst für den Künstler ein Spiel, d. h. eine Thätigkeit, die er wesentlich um ihrer selbst, um ihres eigenen unmittelbaren Lustwerthes willen, unternimmt und ausführt. Daneben mag sie ihm freilich als Mittel für äußere Zwecke dienen, um ihm, der nicht bloß Künstler, sondern auch Mensch ist, Ruhm, Brod oder Macht zu erwerben. Aber wenn sie gleich einer guten Hausfrau auch für seine leibliche Wohlfahrt sorgt, so hat er sich doch sicherlich nicht aus kluger Berechnung dieser Nutzbarkeit mit ihr vermählt, sondern aus reiner Liebe zu ihrem Wesen: die Kunst ist nicht die Magd, sondern das Weib des Künstlers. So gewöhnlich jene äußeren Nebenmotive sein mögen, so unwesentlich sind sie für die Eigenart der künstlerischen Thätigkeit. Gerade bei den größten Künstlern spielen sie die geringste Rolle, zum Mindesten während des Schaffens selbst. Wohl haben auch die selbstherrlichsten Meister ihre Kunst oft genug in den Dienst eines fremden Willens gestellt; aber sie haben sich alsdann immer die Aufgabe ihrem eigenen künstlerischen Belieben gemäß zu gestalten gewußt, so daß ihnen die befohlene Arbeit dennoch zum freien Spiele wurde. Wo aber der Wille des Auftraggebers sich dem Willen des Künstlers nicht fügen wollte, da hat es dieser in der Regel trotzdem vorgezogen, dem Rufe seines Genius zu folgen, selbst auf die Gefahr hin, daß er die Freude an seiner Arbeit mit ihrem äußeren Erfolge bezahlen müßte. Die Kunst-

[1]) Ebenda.

geschichte zeigt auf hundert Blättern das Bild des Pegasus, der das Ackerjoch zerbricht und in die Lüfte emporbraust, unbekümmert um Stall und Krippe, hingerissen von der Lust am freien Spiele seiner Schwingen. Nur die als Künstler verkleideten Handwerker sind zu jeder Zeit gerne bereit gewesen, sich den höheren Einsichten eines verehrten Publikums anzubequemen. Sie verlieren freilich auch Nichts dabei; denn für sie ist die Kunst, welche sie um des lieben Brodes willen treiben, in jedem Falle kein freudiges Spiel, sondern ein ernsthaftes saueres Geschäft. Der wahre Künstler dagegen kann wie Schopenhauer von sich sagen: „Das Glück der gewöhnlichen Menschen besteht in der Abwechselung zwischen Arbeit und Genuß; bei mir aber sind beide eines“ [1]). Er ist der einzige Arbeiter, der niemals um seinen Lohn betrogen werden kann, weil dieser eben schon in der Arbeit selbst liegt; während der Ertrag der eigentlichen Lohnarbeit, — und eine solche ist jede, welche auf einen äußeren materiellen oder idealen Zweck gerichtet ist, — immer unsicher bleibt, weil er nicht nur von der Arbeit, sondern auch von vielen anderen Umständen abhangt, auf welche diese keinen Einfluß hat. Allerdings kann auch eine praktische Thätigkeit einen unmittelbaren Lustwerth haben; aber derselbe ist in der Regel so geringfügig und vergänglich, daß man sich wohl selten nur um seinetwillen einer anstrengenden Arbeit unterziehen wird.

Schiller scheint nur der inneren künstlerischen Thätigkeit den Charakter eines Spieles zuzusprechen; und in der That betrachtet auch die herrschende Auffassung die Ausführung eines Kunstwerkes im Stoffe, im Gegensatze zu seiner Schöpfung in der Phantasie, keineswegs als ein heiteres Spiel, sondern als eine mühsälige Arbeit. Aber abgesehen davon, daß sich in der Wirklichkeit Schöpfung und Ausführung durchaus nicht so leicht und sauber von einander scheiden lassen als in der Theorie, — beide schlingen sich vielmehr unentwirrbar durcheinander —; Jeder, der künstlerisches Wesen und Wirken nicht nur von Hörensagen kennt,

---

[1]) Grisebach, Schopenhauer's Gespräche und Selbstgespräche. S. 104.

weiß, daß für den Künstler die Materialisirung seiner Phantasiegebilde im Allgemeinen sicherlich nicht die lästige Pflicht ist, die sie für den Laien, welcher sie nach der ihm allein vertrauten praktischen Arbeit beurtheilt, scheinen mag. Der Künstler braucht sich zur Ausführung gewöhnlich ebenso wenig zu zwingen als das Kind zum Spiele. Es giebt kein besseres Gleichniß. Ein großer Meister, der eine Statue formt oder ein Bild malt, erinnert ganz und gar an ein Kind, das sich im Sande eine Burg baut oder einen bunten Soldaten „malt"; und es wird sich bald zeigen, daß die Aehnlichkeit nicht auf die Oberfläche beschränkt ist. Aus dieser Gewohnheit der unmittelbaren Befriedigung, welche der schaffende Künstler mit dem spielenden Kinde theilt, erwächst jene sorglose, im Genusse der Gegenwart aufgehende, kindliche Sinnesart, die man ihm so oft vorgeworfen und nachgerühmt hat. Bis zu einem gewissen Grade bleibt wirklich jeder Künstler Zeitlebens ein Kind, weil er Zeitlebens spielt.

Der Künstler sieht das Wesen der Kunst in der schöpferischen Thätigkeit, welche er um ihrer selbst willen liebt und treibt, um der Freuden willen, die sie ihm unmittelbar gewährt. Worauf beruht der eigenthümliche unmittelbare Lustwerth der künstlerischen Production? — Die Antwort auf diese Frage wird uns zugleich eine tiefere und klarere Einsicht in das Wesen der Kunst erschließen, indem sie uns zeigt, was die Kunst von der Praxis trennt, was sie mit dem Spiele verbindet, und was sie über Beide erhebt.

Auch die praktische, zu einem äußeren Zwecke unternommene Bethätigung unserer körperlichen und geistigen Fähigkeiten ist, solange sie ein gewisses Maaß nicht überschreitet, mit einem mehr oder weniger deutlichen Lustgefühle verbunden. Der Mähder, der Holzhauer, der rechnende Kaufmann, der studirende Gelehrte, sie Alle pflegen, wenigstens beim Beginne ihrer Arbeit, solange die Kräfte noch frisch sind, ein Wohlgefallen an ihrer Thätigkeit an und für sich zu empfinden, ganz abgesehen von ihrem Zwecke und ferneren Ertrage. Allein dieses Wohlgefallen erscheint nur sehr klein und flüchtig im Vergleiche mit der hohen und dauernden

Freude, welche die spielende und die künstlerische Thätigkeit in ihrem ganzen Verlaufe begleitet. Es ist thatsächlich so schwach, daß es schon von einer leichten Ermüdung überwunden wird; während jene auf der anderen Seite so gewaltig ist, daß sie die schwerste Ermattung besiegt, ja daß sie den Künstler oft verlockt, bis zur völligen Erschöpfung seiner Kräfte zu arbeiten.

Die zuletzt erwähnte Thatsache verlegt uns einen breitgetretenen Irrweg, indem sie sich der Auffassung widersetzt, daß Kunst wie Spiel im Vergleiche zu der ernsten praktischen Arbeit sehr leicht und eben deßhalb vergnüglich seien. Dies ist von jeher die Herzensmeinung aller Philister gewesen, welche die Kunst als einen müßigen Zeitvertreib und die Künstler als Tagediebe ansehen, wenn sie nicht etwa zu Hoflieferanten oder zu Professoren ernannt sind. In Wahrheit paßt jene Auffassung nicht einmal auf das Spiel der Kinder. Hört man doch gerade die Philister selbst oft genug darüber klagen, daß ihre Jungen noch nicht die Hälfte der Kraft und der Ausdauer, welche sie an ihre Spiele vergeuden, nützlich für ihre Arbeiten verwenden wollen. Das Kind zeigt nirgends so viel Energie als bei dem Spiele. „Man kann von jungen Thieren und kleinen Kindern geradezu sagen, daß sie, abgesehen vom Essen, den ganzen Tag spielen, bis sie des Abends, vom Spiel ermüdet, in Schlaf versinken. Selbst kränkliche Kinder spielen genau so weit, als ihre Kraft überhaupt ausreicht“ [1]). — Trotzdem steckt in jenem Philisterurtheile über die Kunst ein wahrer Kern. Gerade das Beste und Schönste an seinen Werken nämlich braucht und vermag der Künstler der Natur nicht wie einer harten Herrin im Schweiße seines Angesichtes abzuverdienen; sondern sie wirft es ihrem Lieblinge gleich einer gnädigen Fürstin als freies Geschenk in den Schooß; — wie denn die kostbarsten Kleinode, welche die Menschheit in ihren geistigen Schatzkammern verwahrt, nicht verdient, sondern geschenkt worden sind. Indessen der hat eine seltsame Vorstellung von dem künstlerischen Schaffen, der da glaubt, ein wirkliches Kunstwerk, und sei es auch das kleinste, lasse sich

[1]) Groos, Die Spiele der Thiere. S. 17, 18.

ohne Kraft und Ausdauer hervorbringen. Es ist allerdings möglich und sogar wahrscheinlich, daß der Künstler in der Begeisterung des Schaffens die Anstrengungen, welche seine Arbeit erfordert, nicht als solche empfindet; aber Nichts ist gewisser, als daß er sie nichtsdestoweniger macht. Diejenigen, welche die Größe einer Anstrengung nach der Größe ihrer Unannehmlichkeit beurtheilen, gleichen den wunderlichen Kantianern, welche den Menschen für desto moralischer halten, je schwerer es ihm wird, moralisch zu handeln. Objectiv ist die künstlerische Thätigkeit gewiß nicht leichter als die praktische, wenn sie auch subjectiv — dem Künstler — leicht erscheinen mag. Die Kunst ist ein Spiel, aber kein „Kinderspiel", sondern eines, das die ganze Kraft eines Mannes erfordert und erschöpft. Die Geschichte weiß von manchem Künstler zu erzählen, der an die Vollendung eines Werkes Leib und Leben gesetzt hat.

Der Lustwerth der ästhetischen Production läßt sich also weder aus dem thatsächlichen Wohlgefallen an der Bethätigung im Allgemeinen noch aus der angeblichen Leichtigkeit der künstlerischen im Besonderen ableiten; ihre Hauptquelle entspringt aus einem anderen Grunde. Es ist eine allgemein bekannte und anerkannte Erfahrung, daß wir eine Thätigkeit um so wohlgefälliger empfinden, je freier wir uns dabei fühlen. Wenn uns eine Arbeit durch die Noth oder durch die Macht eines fremden Willens aufgezwungen wird, so verlieren wir viel leichter und schneller die Lust daran, als wenn wir dieselbe Arbeit freiwillig beginnen und ausführen. Die Freude an der Thätigkeit ist die Freude an der eigenen Bethätigung; das Maaß des Freiheitgefühles, welches uns eine Arbeit erlaubt, ist das Maaß des Lustgefühles, welches sie uns unmittelbar gewährt. Nun aber vermag uns keine praktische Arbeit jemals ein volles Freiheitgefühl zu geben. Denn auch wenn wir sie freiwillig unternehmen, so dient sie doch ihrem Wesen nach immer, und der Mensch mit ihr, einem äußeren Zwecke, der ihre Art und Richtung bestimmt. Die Arbeit ist nicht frei und macht deßhalb nicht frei. Frei regt und fühlt sich der Mensch nur in dem Spiele.

Der wesentliche Unterschied der spielenden und der praktischen Thätigkeit besteht in der Freiheit der einen und der Gebundenheit der anderen. Die Arbeit ist ein Mittel für einen außer ihr liegenden Zweck; das Spiel ist selbst Zweck, es wird nicht durch Noth oder Gebot zu einem fremden Ziele getrieben, sondern man überläßt sich ihm um seiner selbst, um der Lust willen, welche aus der freien Bethätigung der Kräfte strahlt. Dort werden uns Art und Maaß unserer Thätigkeit bestimmt; hier bestimmen wir sie selbst. Nur im Spiele kann unser eigenes Wesen frei athmen und walten; während es in der Arbeit immer auf irgend einer Seite eingeengt und zurückgedrängt wird. Deßhalb hat Schiller mit Recht gesagt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Freilich werden auch in dem Spiele Hindernisse bekämpft; aber diese sind von dem Spielenden selbst gewählt oder gesetzt, und zwar so, daß sie überwunden werden können und infolgedessen das freudige Gefühl der Freiheit und Selbstherrlichkeit des Siegers erhöhen. Sobald fremder Wille oder äußere Umstände die Hindernisse so groß machen, daß sie die Fähigkeiten des Spielenden übersteigen, verliert das Spiel seinen heiteren Reiz und nimmt den Charakter ernster mühsäliger Arbeit an. Man kann dies vortrefflich bei den Kindern beobachten. Ihre liebsten und fröhlichsten Spiele sind immer die ächten Kinderspiele, welche sie selbst erfunden und in denen sie die Hindernisse instinctiv ihren Kräften richtig angemessen haben. Die Spiele dagegen, welche Erwachsene für Kinder ausklügeln, verfehlen gewöhnlich das richtige Maaß, sie sind entweder zu leicht oder zu schwer und werden deßhalb den Kindern entweder langweilig oder peinlich.

Alles, was eben von dem gewöhnlichen Spiele gesagt worden ist, gilt in vollem Maaße auch von dem ästhetischen Spiele, von dem künstlerischen Schaffen. Das Reich der Kunst ist das Reich der Freiheit. Der Mensch, der im Leben der Knecht der Dinge ist, wird in der Kunst zu ihrem Herren. Im Leben drücken und formen ihn die äußeren Mächte, wie sie wollen; in der Kunst

bewegt und bildet er sie, wie er will. Die Feierstunden der künstlerischen Thätigkeit gleichen den römischen Saturnalien, während deren die Sclaven die Herren spielen durften. In dem ästhetischen Spiele aber erhebt sich das Lustgefühl der Freiheit und Herrlichkeit mit einer Macht und zu einer Höhe, die es in dem gewöhnlichen Spiele niemals erreicht. Schiller hat den Grund der Ueberlegenheit der Kunst über das Spiel richtig darin erkannt, daß in jener höhere und reichere Fähigkeiten zur freien Bethätigung gelangen als in diesem. Die Kunst ist in der That das Spiel der höchsten menschlichen Kräfte, der schöpferischen. Der Künstler fühlt sich nicht nur als der Herr der Dinge, sondern als ihr Schöpfer. Er schafft sein Werk wie Gott die Welt schafft. Denn auch das Schaffen des Künstlers ist ja nicht ein mechanisches Construiren von außen, sondern ein organisches Bilden von innen. Seine Gebilde entwickeln sich wie die Pflanzen und Thiere wachsen; und er fühlt, daß es die Kraft seines eigensten innersten Wesens ist, welche sie hervortreibt. Dieses Gefühl verleiht dem Augenblicke der eigentlichen Schöpfung, der künstlerischen Conception, jene überschwängliche Wonne, die wie ein Abglanz der göttlichen Schöpferseligkeit leuchtet; denn in diesem Momente ist das Bewußtsein der höchsten Freiheit und Macht noch nicht getrübt durch die Empfindung des Widerstandes der Materie, sondern der Künstler herrscht noch gleichsam in seinem angestammten Reiche, wo ihm Alles willig gehorcht; erst später, wenn er als Eroberer dem fremden Stoffe seinen Willen aufzwingt, muß er wieder lernen, daß es Schranken für seine Macht giebt. Aber wenn die Mühe der Ausführung die reine Lust der Schöpfung vielfach stört und mindert, so bietet sie dem Künstler dafür andere eigene Freuden. Der Widerstand des selbst gewählten Materiales übt auf den Künstler denselben Reiz aus wie das selbstgesetzte Hinderniß auf den Spielenden. Freilich hat es der Künstler immerhin mit einem fremden Stoffe zu thun, dessen Eigenwille nie ganz zu berechnen ist und dessen Widerstand zuweilen so hartnäckig wird, daß er das heitere Spiel der Kunst in ein verzweiflungvolles Ringen verkehrt. Besonders die Meister,

welche bei ihrer Arbeit den launischen Dämon des Feuers zu Hilfe rufen müssen, die Töpfer und Gießer, haben von solchen Tücken zu leiden. Ein Künstler dieser Art muß, um sich seines Schaffens zu freuen, außer seinem Talente auch noch diejenige Gabe besitzen, welche die Alten für ihre Feldherren ebenso nöthig erachteten als Klugheit und Tapferkeit, nämlich Glück. Indessen nicht Jeder muß sich mit einem so boshaften Kobolde plagen. Allerdings ist die Bezwingung des Stoffes auch auf anderen Gebieten der Kunst zuweilen schwer genug; aber der Anstrengung des Kampfes entspricht die Befriedigung des Sieges. In Wirklichkeit haben übrigens die meisten Künstler nicht so feindlich mit dem Stoffe zu ringen, wie einige Laien glauben. Ein rechter Künstler meistert seinen Stoff wie ein rechter Reiter sein Roß; denn — und hierin besteht nicht der geringste Theil seiner Begabung — er besitzt einen Instinct für die Eigenart seines Stoffes; er fühlt von vornherein, was er von ihm verlangen kann; er versucht nicht, seiner Natur Gewalt anzuthuen wie der Stümper, dem dieses Stoffgefühl mangelt und der sich deßhalb beständig zu seiner eigenen und zu Anderer Pein fruchtlos abquält, dem Stoffe etwas abzutrotzen, das dieser nicht geben kann.

Für den Künstler besteht also das Wesen der Kunst vor Allem in der freien schöpferischen Bethätigung seines eigenen Wesens. Diese gewährt ihm eine Lust, für die ihm keine Anstrengung zu groß ist. Solange die Künstler frei schaffen, solange sie ganz sich selbst bethätigen und genießen können, solange sind sie ohne Zweifel die glücklichsten aller Menschen; allein es ist auf dieser Erde überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen können: — wenn ihnen jene Freiheit genommen wird, so werden sie die unglücklichsten. Die fleißigsten Künstler leiden häufig schon unter der kleinsten praktischen erzwungenen Arbeit wie unter einer schweren, ja unerträglichen Last. Die Schwalbe stirbt in dem Käfige, in dem sich der Kanarienvogel wohl befindet. — Außerdem empfindet der Künstler den freien Gebrauch seiner Schöpferkraft nicht nur als eine Lust, sondern auch als eine Pflicht. Neben dem allgemeinen ethischen Gewissen,

welches wir als Ausdruck unserer ethischen Freiheit besitzen, hat er noch ein besonderes ästhetisches Gewissen, als Ausdruck seiner künstlerischen schöpferischen Freiheit. Dieses ästhetische Gewissen schlägt ihm, sobald er der freien Entfaltung und Bethätigung seiner Künstlerkraft zu Gunsten irgend eines praktischen Vortheiles Zwang anthuen will; und wenn er wirklich einen Verrath an seinem Genius begangen hat, so brandmarkt es ihn dafür mit dem Bewußtsein einer Schmach, einer Sünde. Thatsächlich leiden ächte Künstler unter der Erinnerung an ein solches Vergehen zuweilen wie unter einem Verbrechen; und übertrieben wird ihr Gefühl wahrlich nur der finden, welcher noch keine Ahnung hat von der tiefen metaphysischen Bedeutung des künstlerischen Schaffens, die sich freilich nicht wissenschaftlich demonstriren läßt.

Wir haben einen großen Unterschied zwischen Spiel und Kunst in der Art der Kräfte erkannt, welche sie in Thätigkeit setzen; ein zweiter, größerer, liegt in der Art der Wirkungen, welche beide hervorbringen. Während von dem Spiele Niemand verlangt, daß es zu einem auch für Andere wohlgefälligen Ergebnisse führe, — wie man denn auch eine Beschäftigung, „bei der Nichts herauskommt", als „Spiel" zu bezeichnen pflegt, — wird von der künstlerischen Thätigkeit stets ein solches Ergebniß gefordert, und zwar nicht etwa nur von dem Publikum, sondern nicht minder auch von dem Künstler selbst. Diese Behauptung scheint unserem Satze zu widersprechen, daß der Künstler das eigentliche Wesen der Kunst in der Thätigkeit erblickt und liebt; aber es scheint nur so. Denn die Thätigkeit, welche an und für sich dem Künstler seine höchste Lust und seinen besten Lohn gewährt, ist eben schöpferische Thätigkeit; und eine schöpferische Thätigkeit ist nur die, welche etwas schafft. Der Künstler muß das Werk wollen, weil er wirken will. Für den Künstler ist das Kunstwerk in der That nur ein unentbehrliches Mittel für den Zweck des Kunstschaffens; während dem Kunstfreunde das Verhältniß natürlich gerade umgekehrt erscheint. Die Laien haben Gelegenheit genug, sich über die Gleichgiltigkeit zu verwundern, mit der ein Künstler seine vollendeten Werke behandelt —, der

Künſtler, nicht der gute Familienvater oder der kluge Geſchäftsmann. Er liebt ſein Geſchöpf ſolange es ſeine Schöpfung iſt; aber ſobald er Nichts mehr an ihm zu ſchaffen hat, wendet er ſich ebenſo achtlos von ihm ab wie eine Thiermutter von ihrem erwachſenen Jungen. Und doch verdankt er ſeinem vollendeten Werke eine weſentliche Bereicherung und Erhöhung ſeines ſchöpferiſchen Genuſſes; denn nur durch das vollendete Werk vermag er Andere an dieſem Theil nehmen zu laſſen, und auch hier gilt das Wort, daß getheilte Freude doppelte Freude iſt. Gleichwie ein vielfaches Echo die Stimme eines Einzelnen zum mächtigen Chore anſchwellen läßt, ſo erhöht das Bewußtſein der Mitfreude der Anderen die Herrſcher- und Schöpferluſt des Künſtlers, ſo daß ſie ihn über die Schranken ſeiner Individualität emporhebt, daß er ſich freier, gewaltiger und glücklicher fühlt, als es ein Menſch ſein kann[1]). Aber freilich, wie Wenigen iſt dieſer höchſte Genuß vergönnt! Gerade die größten Meiſter haben ihn am ſeltenſten empfunden; denn wer einſam auf den höchſten Bergeszinnen ſteht, deſſen Ruf weckt keinen Widerhall mehr in den Thälern. Und deßhalb hat der Künſtler Recht, wenn er das Wirken, welches ihn niemals um ſeinen Lohn betrügt, mehr liebt als das Werk, das ihm ſeine Früchte meiſt erſt dann bringt, wenn er keine Zähne mehr hat, um ſie zu beißen. — Auch für die Werke Anderer haben die Meiſten kein größeres Intereſſe übrig als für ihre eigenen. Große Künſtler ſind in der Regel, welche wie jede Regel ihre Ausnahmen hat, keine große Kunſtfreunde. Sie ſuchen und finden ihre paſſiven äſthetiſchen Genüſſe mehr in der Natur als in der Kunſt. In Ausſtellungen und Muſeen begegnet man ihnen verhältnißmäßig ſelten; und wenn ſie fremde Kunſtwerke ſtudiren und ſammeln, ſo geſchieht es meiſt weniger, um ſie äſthetiſch zu genießen, als um ſie praktiſch zu benützen, um daraus etwas für das eigene Schaffen zu lernen. Denn dieſes iſt und bleibt für den Künſtler das Weſen der Kunſt.

---

[1]) Vgl. dazu F. v. Hausegger, Die künſtleriſche Perſönlichkeit. S. 13 ff.

3.

Treten wir nunmehr von dem Standpunkte des Schaffenden auf den des Genießenden hinüber, so verschiebt sich das Bild der Kunst bis zu dem Grade, daß die Seite, welche für den ersten im Vordergrunde stand, für den zweiten fast verschwindet, während die andere aus dem Hintergrunde in das volle Licht rückt. — Der Künstler versteht unter der Kunst vornehmlich das Wirken, der Laie dagegen das Werk. Jener genießt das Schöne, indem er es hervorbringt; dieser, indem er es aufnimmt.

Wie die ästhetische Thätigkeit, so ist auch die ästhetische Betrachtung nicht Mittel, sondern Selbstzweck. Wenn wir eine Erscheinung ästhetisch betrachten, so sehen wir sie nicht darauf an, ob sie sich für irgend einen praktischen Zweck oder für eine theoretische Erkenntniß verwenden lasse, oder ob sie einem ethischen Ideale entspreche, sondern wir betrachten sie rein um ihrer selbst willen, ganz abgesehen von ihrem praktischen, theoretischen und ethischen Werthe. Während also unsere gewöhnliche Anschauung der Dinge durchaus in dem Dienste unseres Willens steht, ist die ästhetische Anschauung dieser Knechtschaft entbunden: sie ist frei und wir sind frei in ihr. Schiller hat in dem Gefühle der Freiheit die Quelle der künstlerischen Schöpferlust gefunden; daß das Gefühl der Freiheit, obzwar im Gegensatze zu jenem positiven des thätigen Künstlers ein negatives, auch der Freude der ästhetischen Betrachtung zu Grunde liegt, hat Niemand klarer erkannt und gelehrt als Schopenhauer. „Solange unser Bewußtseyn von unserem Willen erfüllt ist, solange wir dem Drange der Wünsche mit seinem steten Hoffen und Fürchten hingegeben sind, solange wir Subject des Wollens sind, wird uns nimmermehr dauerndes Glück, noch Ruhe. Ob wir jagen, oder fliehen, Unheil fürchten, oder nach Genuß streben, ist im Wesentlichen einerlei: die Sorge für den stets fordernden Willen, gleichviel in welcher Gestalt, erfüllt und bewegt fortwährend das Bewußtseyn; ohne Ruhe aber ist durchaus kein wahres Wohlseyn möglich. So liegt das Sub-

ject des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixion, schöpft immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachtende Tantalus. — Wenn aber äußerer Anlaß oder innere Stimmung uns plötzlich aus dem endlosen Strome des Wollens heraushebt, die Erkenntniß dem Sclavendienste des Willens entreißt, die Aufmerksamkeit nun nicht mehr auf die Motive des Wollens gerichtet wird, sondern die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen auffaßt, also ohne Interesse, ohne Subjectivität, rein objectiv sie betrachtet, ihnen ganz hingegeben, sofern sie bloß Vorstellungen, nicht sofern sie Motive sind: dann ist die auf jenem ersten Wege des Wollens immer gesuchte, aber immer entfliehende Ruhe mit einem Male von selbst eingetreten, und uns ist völlig wohl. Es ist der schmerzenslose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still“ [1]).

Jede Erscheinung ohne Ausnahme kann Gegenstand der ästhetischen Auffassung und des ästhetischen Genusses werden; aber nicht jede bietet sich der Betrachtung mit derselben Leichtigkeit dar, und nicht jede gewährt ihr denselben Genuß. Am meisten locken und lohnen die ästhetische Auffassung die schönen Erscheinungen, d. h. diejenigen, die vermöge ihrer eigenen Natur ein unmittelbares positives Wohlgefallen in uns erregen und uns eben deßhalb vor allen anziehen und festhalten. Die Schönheit einer Erscheinung hangt nicht von der Art unserer Betrachtung ab, sondern von der Art ihrer Bildung, obwohl diese allerdings nur bei einer gewissen Art der Betrachtung, nämlich der ästhetischen, ihre volle Wirkung hervorbringen kann. Aesthetisch also ist ein Zustand des Subjectes; schön ein Zustand des Objectes. Aesthetisch können unter gewissen Umständen alle Gegenstände aufgefaßt werden, auch die häßlichsten; aber nicht alle Gegenstände

[1]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. II, Drittes Buch § 38.

sind schön. Die Erforschung des Wesens der Schönheit ist die Aufgabe der Aesthetik, welche sie übrigens erst dann lösen wird, wenn sie erstens eine klare Unterscheidung des Aesthetischen und des Schönen gewonnen und zweitens dem Wahne entsagt haben wird, daß sich alle die verschiedenen Formen der Schönheit aus einem Principe deduciren lassen müßten. Hier genügt es, auf die beiden Hauptarten des Schönen hinzuweisen: das Sinnlich-Schöne, welches unmittelbar und hauptsächlich auf die Sinne wirkt; und das Geistig-Schöne, zu dessen Auffassung und Genuß die synthetische Thätigkeit der höheren psychischen Kräfte erforderlich ist. — Endlich aber hangt der ästhetische Lustwerth einer Erscheinung nicht nur von ihrer Schönheit oder Häßlichkeit ab, sondern auch von ihrer höheren oder niedrigeren, reicheren oder ärmeren Bildung. Je höher und reicher entwickelt der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung ist, je höhere und zahlreichere Geisteskräfte er gleichsam in ästhetische Schwingung versetzt, desto höher und reicher ist unser Genuß. „Darum", hat Schopenhauer mit Recht gesagt, „ist der Mensch vor allem Anderen schön und die Offenbarung seines Wesens das höchste Ziel der Kunst. Menschliche Gestalt und menschlicher Ausdruck sind das bedeutendste Object der bildenden Kunst, so wie menschliches Handeln das bedeutendste Object der Poesie" [1]).

Es giebt, wie gesagt, in der ganzen Natur keine Erscheinung, welche nicht ästhetisch betrachtet und genossen werden kann. Allein in Wirklichkeit ist der ästhetische Naturgenuß sicherlich viel seltener, als man besonders in unserer naturschwärmerischen Zeit glauben möchte. Denn es ist durchaus nicht so leicht, die Natur rein um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf sich selbst, zu betrachten, und zwar einfach deßhalb, weil sie Natur, Wirklichkeit ist, d. h. eben dasjenige, welches in dem normalen Leben beständig auf unseren Willen wirkt und auf welches unser Wille wirkt, dasjenige, welches zu unserem Wohl und Wehe in so inniger Be-

[1]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, Drittes Buch § 41.

ziehung steht, daß es einer ungewöhnlichen Eigenart der Persönlichkeit oder der Umstände bedarf, um sich von dem Bewußtsein jener Beziehung zu entfesseln und zu der Freiheit der ästhetischen Anschauung zu erheben. „So nahe", sagt Schopenhauer, „liegt uns beständig ein Gebiet, auf welchem wir allem unserem Jammer gänzlich entronnen sind; aber wer hat die Kraft, sich lange darauf zu erhalten? — Sobald irgend eine Beziehung eben jener also rein angeschauten Objecte zu unserem Willen, zu unserer Person, wieder in's Bewußtsein tritt, hat der Zauber ein Ende: wir fallen zurück in die Erkenntniß, welche der Satz vom Grunde beherrscht, erkennen nun nicht mehr die Idee, sondern das einzelne Ding, das Glied einer Kette, zu der auch wir gehören, und wir sind allem unserem Jammer wieder hingegeben. — Die meisten Menschen stehen, weil ihnen Objectivität, d. h. Genialität, gänzlich abgeht, fast immer auf diesem Standpunkte. Daher sind sie nicht gern allein mit der Natur: sie brauchen Gesellschaft, wenigstens ein Buch. Denn ihr Erkennen bleibt dem Willen dienstbar: sie suchen daher an den Gegenständen nur die etwaige Beziehung auf ihren Willen, und bei Allem, was keine solche Beziehung hat, ertönt in ihrem Inneren, gleichsam wie ein Grundbaß, ein beständiges, trostloses „Es hilft mir Nichts": dadurch erhält in der Einsamkeit auch die schönste Umgebung ein ödes, finsteres, fremdes, feindliches Ansehen für sie" [1]). In der That erheben sich die gewöhnlichen Menschen in die ästhetische Naturanschauung nur wie die Laufvögel in die Luft, schon nach wenigen Flügelschlägen sinken sie wieder auf den Boden hinab; während dagegen der Künstler gleich einem Flugvogel auf seinen mächtigen Schwingen lange Zeit in der Höhe zu schweben vermag, obgleich freilich auch er immer wieder zu der festen Erde zurückkehren muß.

Den Schwierigkeiten, welche die Natur der ästhetischen Betrachtung entgegensetzt, hilft nun die Kunst ab. Die Kunst macht die Natur für die Menge der Menschen ästhetisch genießbar. Zu

[1]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, Drittes Buch § 38.

dieſem Zwecke muß ſie die Dinge vor Allem jenes Charakters entkleiden, der das größte Hinderniß für ihre rein objective Auffaſſung bildet; ſie muß ihren Darſtellungen ſtatt des Charakters der Wirklichkeit, der die Ruhe der äſthetiſchen Betrachtung entweder gar nicht zu Stande kommen läßt oder doch bald wieder ſtört, den der Nichtwirklichkeit, des Scheines geben. Der Tiger iſt eines der ſchönſten Thiere, aber er iſt auch eines der furchtbarſten; und deßhalb wird ſchwerlich Jemand, dem ein wirklicher Tiger in den Weg tritt, die Objectivität haben, ſich an ſeiner kräftigen ſchmeidigen Geſtalt und bunten Farbe zu freuen. Ein künſtleriſch nachgebildeter Tiger dagegen gefährdet unſere Ruhe nicht, ſo daß auch der Furchtſamſte die Herrlichkeit des Raubthieres äſthetiſch genießen kann. Die lebendige nackte Schönheit des Weibes iſt der äſthetiſchen Anſchauung nicht minder feindlich; denn die Begierde ſtört und zerſtört die Objectivität ebenſo ſehr als die Furcht. Hier muß die Kunſt für uns die Umkehrung des Wunders vollbringen, mit dem Aphrodite den Pygmalion begnadete: wie die Göttin für ſein Verlangen die ſteinerne Statue in ein lebenswarmes Weib verwandelte, ſo muß die Kunſt für unſere Ruhe den lebendigen Körper in ein Marmorbild verwandeln.

Ein weſentliches Erforderniß der künſtleriſchen Darſtellung iſt alſo der Schein, und zwar der als ſolcher empfundene Schein. Aus dieſer Erkenntniß erhellt nebenbei, was von der neuen Theorie zu halten iſt, welche den Grund und das Weſen alles Kunſtgenuſſes in einer „bewußten Selbſttäuſchung" über die Scheinnatur des Kunſtwerkes entdeckt zu haben glaubt. Erſtens iſt der Schein keineswegs das Mittel der Kunſt, ſondern nur ein Mittel, welches einige Künſte, nämlich die darſtellenden, unter anderen gebrauchen. Die übrigen, wie die Muſik, die Architektur und viele Zierkünſte, bedürfen ſeiner ganz und gar nicht; denn ihre Erzeugniſſe, die durch ihre objective Schönheit das äſthetiſche Wohlgefallen erregen, treten vielmehr durchaus als wirkliche Dinge auf. Zweitens ſoll und darf der Schein in den darſtellenden Künſten Nichts weniger als eine Täuſchung hervorrufen; ſondern es iſt im Gegentheile gerade die Bedingung der künſtleriſchen Wirkung, daß wir uns über den

Scheincharakter der dargestellten Erscheinungen nicht täuschen. Sobald die Nachahmung der Wirklichkeit so weit getrieben wird, daß wir den Schein für Wirklichkeit nehmen, — wie es uns z. B. vor sehr gut ausgeführten Wachsfiguren geschehen kann — wirkt das künstlerische Spiel ebenso erregend auf unseren Willen als der Ernst des Lebens, und mit der Ruhe der ästhetischen Betrachtung ist es vorbei. Nur solange wir ihres Scheinwesens versichert bleiben, sind wir im Stande, auch solche Gegenstände und Vorgänge objectiv anzuschauen und zu genießen, die, wenn sie wirklich wären, unsere Seele statt mit der stillen Klarheit der ästhetischen Contemplation, mit dem wildesten Sturme der Leidenschaft erfüllen würden. Dies gilt insonderheit von den menschlichen Dingen, als welche uns im Leben am ersten und am tiefsten zu Herzen gehen. Wer ein trauriges oder schreckliches Menschenschicksal, das sich vor ihm in der Wirklichkeit vollzieht, zum Gegenstande einer rein objectiven Betrachtung und eines ästhetischen Genusses machen kann, muß ein Unmensch oder, um im modernen Jargon zu reden, ein Uebermensch sein. Aber der tragischen Kunst, welche ihm die furchtbarsten Kämpfe und Leiden im Bilde zeigt, verdankt der Mensch die höchste ästhetische Erhebung, deren er fähig ist. — Die künstlerische Nachbildung der wirklichen Dinge muß zwar immer so weit gehen, daß sie uns eine lebendige Vorstellung von denselben giebt; aber niemals so weit, daß sie uns die Vorstellung ihrer Lebendigkeit aufzwingt.

Bisher haben wir von der Kunst geredet, als ob sie nur Nachbildung der Natur wäre; allein in Wahrheit ist auch die darstellende Kunst, um von den anderen noch ganz zu schweigen, von allem Anfange an stets eine Umbildung der Natur gewesen, eine Auslesung, Verbindung und Umwandlung von natürlichen Motiven zu ästhetischen Gebilden. Der Künstler gleicht nicht dem Mähder, der ohne Unterschied Alles zusammenrafft, was ihm vor die Sense kommt, sondern dem Gärtner, der von seinen Beeten die schönsten Blumen wählt und sie so zum Strauße ordnet, daß jede einzelne die Schönheit der anderen hebt und aus allen zusammen eine neue höhere Schönheit hervorblüht. Ein Künstler,

dessen Ideal die Schönheit ist, giebt das Schöne nicht wieder, wie er es in der Natur findet, sondern er macht etwas Schöneres daraus: er reinigt es von störenden Bestandtheilen, er vervollkommnet es und setzt es in die passendste Umgebung und in das günstigste Licht; er behandelt das Naturschöne wie ein Juwelier rohes Edelgestein; und der von einem Meister geschliffene und gefaßte strahlende Diamant bietet dem Auge einen Genuß, von dem der Laie, wenn er den Stein im Naturzustande erblickt, kaum einen Schimmer ahnt. — Indessen das Gebiet der Kunst ist unendlich viel weiter als das Reich der Schönheit. Wer die Kunst auf die Darstellung des Schönen beschränken will, der zeigt damit nur, daß sein Begriff von der Kunst sehr beschränkt ist. „Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist", sagt Goethe, „und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst" [1]). Neben der schönen Kunst, und höher als sie, steht die „charakteristische Kunst", welche die Menschen und Dinge nicht schöner, wohl aber klarer und charakteristischer darstellt, als sie uns in der Natur erscheinen, so daß wir in ihren Werken das tiefste Wesen derselben anschauen und anschauend genießen, und in ihm, wie in einem Spiegel, unser eigenes. Dies aber erreicht sie nur dadurch, daß sie auch dann, wenn sie nach ganz bestimmten Modellen arbeitet, dieselben nicht schlechthin wiedergiebt, sondern sie vielmehr wiedergebiert im ästhetischen Geiste. Jeder Künstler dieser Art verfährt wie ein guter Porträtbildner, der sein Vorbild nicht etwa so darstellt, wie es in irgend einem beliebigen Augenblicke aussieht, sondern so wie es in dem Augenblicke aussehen würde, in dem sein Aeußeres der reinste und vollste Ausdruck seines Inneren wäre. Uebrigens hält sich die darstellende Kunst durchaus nicht immer an bestimmte Naturmodelle. Mindestens ebenso oft schafft sie, sei es im Sinne der Schönheit oder des Charakters ganz neue eigene Gebilde, die in ihren Grundzügen freilich immer nach den Typen der Natur geformt sind und geformt sein müssen, wenn sie für uns nicht unverständlich und ungenießbar sein sollen.

---

[1]) Goethe, Von deutscher Baukunst.

In einem viel freieren Verhältnisse zu der Natur stehen die Künste, welche ihr weder Vorbilder noch Motive, sondern nur die Materialien entnehmen, aus denen sie völlig originale und selbstständige Formen bilden. Es sind die Musik, die Architektur und, wenigstens zum großen Theile, die Zierkünste. Diese gebrauchen für ihre Wirkungen, wie wir bereits bemerkt haben, keineswegs wie jene anderen das Mittel des Scheines; ihre Schöpfungen stellen sich vielmehr als volle Wirklichkeit dar, aber als eine Wirklichkeit, welche mit der gewöhnlichen, die unseren Willen erregt und unsere Betrachtung stört, Nichts gemein hat; denn sie hat ihr Dasein nur in der Kunst, gleichsam innerhalb der Mauern eines Heiligthumes, ferne von dem Geräusche des Marktes, und sie bleibt deßhalb rein von allen solchen Beziehungen zu unserem praktischen Wohl und Wehe, die unserer ästhetischen Ruhe gefährlich werden könnten. Außerdem aber sind alle ihre Werke in allen ihren Theilen von objectiver Schönheit verklärt, welche die ästhetische Stimmung ebenso leicht anlockt wie lange festhält. Die Künste dieser Art verdienen demnach vor Allem sowohl die freien als die schönen genannt zu werden. — Indessen man erkennt ihr Wesen nur zur Hälfte, wenn man den Blick ausschließlich auf den Eindruck richtet, den die objective Schönheit ihrer Werke hervorbringt; sie wirken auch durch ihren Ausdruck. Wohl steht die Natur ihrer geschaffenen Werke selbstständig neben der Natur der gewordenen Dinge; aber im Grunde hangen Beide zusammen, als zwei Triebe aus derselben Wurzel, als zwei Theile derselben einen Welt. Beide formen und bewegen sich nach denselben Gesetzen, und Beide drücken in Formen und Bewegungen denselben Inhalt aus, nur freilich jede in ihrer eigenen besonderen Sprache. Deßhalb sagt Schopenhauer von der Musik, als von der selbstständigsten dieser Künste, die sich nicht nur ihre Formen, die Melodieen, sondern auch ihren Stoff, die Töne, frei erschafft, mit der tiefsten Wahrheit, daß „sie, auch wenn die Welt gar nicht wäre, gewissermaßen doch bestehen könnte“[1]) und daß „die Natur

[1]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, Drittes Buch § 52.

und die Musik zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache"[1]) seien. In der That, die Musik stellt uns nichts Anderes dar, als unser innerstes eigenstes Schicksal, aber in einer Form, die so verschieden ist von der, in welcher wir es erdulden, so verklärt, so frei von aller Erdenschwere persönlicher Beziehungen, daß wir in ihren Werken alle Wonne und alles Weh so objectiv auffassen und genießen, als ob wir schon als abgeschiedene Geister auf unser Erdenleben zurückschauten. — Aber so verschieden die Mittel und Wege der einzelnen Künste auch sind, sie führen uns alle wesentlich zu demselben Ziele, zu der ruhigen, heiteren ästhetischen Betrachtung.

Wir haben die Theilnahme des Genießenden an der Kunst, die ästhetische Contemplation, bisher als einen Zustand tiefer Ruhe, als die Meeresstille der Seele, charakterisirt; und so erscheint sie wirklich gegenüber der thätigen Theilnahme des Schaffenden. Allein sobald man sie an und für sich betrachtet, gewahrt man sogleich, daß die Seele in der ästhetischen Betrachtung ebensowenig ruht als das Meer auch an dem stillsten Tage. — Zunächst ist alles Wahrnehmen, Vorstellen und Fühlen, welcher Art es auch sei, eine Thätigkeit, eine active Bethätigung der sinnlichen und geistigen Kräfte. Der Geist empfängt nicht etwa, wie die älteren Philosophen glaubten, das fertige Bild der ruhenden und bewegten Welt passiv wie ein Spiegel; sondern er empfängt, wie uns Kant und Schopenhauer gelehrt haben, nur die Materialien aus denen er sich das Bild der Welt schafft, als sein eigenes Gebilde. Was von der Auffassung der Natur gilt, gilt ebenso von der Auffassung der Kunst; in einem ganz besonderen Maaße aber gilt es von denjenigen Kunstwerken, die vornehmlich oder ausschließlich als Ausdruck wirken, in denen uns unmittelbar nur die Zeichen gegeben sind für einen Inhalt, den wir mittelbar aus ihnen zu erschließen haben. Das beste Beispiel dieser Art ist ein gedrucktes Gedicht, welches sich der unmittelbaren Wahrnehmung lediglich als ein Aggregat von sichtbaren Zeichen dar-

[1]) Ebenda.

ſtellt, die an und für ſich ſo viel wie gar keinen äſthetiſchen Werth beſitzen, ſondern eben nur Zeichen für die Vorſtellungen und Gefühle des Dichters ſind, die der Leſer erſt ſelbſt wieder hervorrufen muß, wenn er ſie genießen will. Mit den Werken der bildenden Künſte verhält es ſich nicht viel anders; denn wenn auch bei ihnen die direct wahrnehmbare Form ſchon einen bedeutend größeren äſthetiſchen Werth hat als bei den Werken der Poeſie, ſo iſt dieſer doch in vielen Fällen noch immer geringer als der ihres Inhaltes, zu dem der Beſchauer wiederum nur durch eigene Thätigkeit gelangen kann. Dagegen erfordern die Erzeugniſſe der Architektur und der Zierkünſte, deren Hauptwirkung auf ihrer ſichtbaren objectiven Schönheit beruht, von dem Genießenden keine Bemühung dieſer Art. Sie gleichen demnach Naturalgütern, welche ohne Weiteres genoſſen werden können; jene aber Geldgütern, die erſt in Naturalgüter umgeſetzt werden müſſen. — Man hat zwar neuerlich viel Weſens von der „Entdeckung" gemacht, daß man alle ſichtbaren Formen nur äſthetiſch genießen könne, indem man ſich in ſie einfühle, ſie mit ſeinen eigenen Gefühlen belebe und ſo in ihnen eigentlich ſich ſelbſt anſchaue und genieße. Dies iſt ohne Zweifel richtig, in dem Sinne, daß wir Alles, was wir empfinden, in uns und durch uns empfinden; aber dieſe Wahrheit iſt ſicherlich Nichts weniger als eine neue Entdeckung. Wenn man jedoch mit jenem Satze ſagen will, daß man die Wahrnehmung einer ruhenden Form, um ſie äſthetiſch zu fühlen, in Bewegungempfindungen überſetzen müſſe, ungefähr wie man gewiſſe Nahrungmittel erſt flüſſig machen muß, um ſie genießen zu können; ſo iſt dieſe Behauptung freilich neu, aber ſchwerlich allgemein wahr. Es läßt ſich natürlich nicht beſtreiten, daß es Leute geben mag, die einer ſolchen Ueberſetzung bedürfen und ſie thatſächlich regelmäßig vollziehen; aber es wird ſich vermuthlich ebenſo ſchwer beweiſen laſſen, daß alle Menſchen dieſe Methode anwenden müſſen, — beſonders für diejenigen, die ſie ihres Wiſſens noch niemals angewendet haben.

In jedem Falle iſt die äſthetiſche Betrachtung nicht ein Zuſtand abſoluter Ruhe, ſondern ſie iſt Bewegung, und zwar mehr

oder weniger active Bewegung. Man hat nun zuweilen behauptet, daß dieſe Thätigkeit des Genießenden im Grunde nichts Anderes ſei als eine ſchwächere Phantaſie-Wiederholung eben jener wirklichen Thätigkeit, durch welche der Schaffende das Kunſtwerk hervorgebracht habe, wonach ſich denn die Luſt des Beſchauers zu der des Künſtlers verhalten würde wie das erborgte Licht des Mondes zu dem eigenen der Sonne. Die Contemplation eines Kunſtwerkes unterſchiede ſich alſo von ſeiner Production weſentlich nur der Originalität und der Intenſität nach, ungefähr wie ſich die Thätigkeit des Copiſten von der des Malers unterſcheidet. Wenn der Kunſtfreund wirklich ein Kunſtwerk, um es zu genießen, reproduciren müßte, ſo würde die Kunſt wahrſcheinlich nicht viele Freunde haben. Allein jene Behauptung iſt falſch. Ebenſowohl als wir eine Naturerſcheinung äſthetiſch betrachten und genießen können, ohne dabei auch nur die mindeſte Vorſtellung von ihrer Entſtehung und Entwickelung zu haben; ebenſo betrachten und genießen wir auch ein Kunſtwerk, ohne dabei den Vorgang ſeiner Schöpfung nachzuempfinden. Gerade in der tiefſten äſthetiſchen Contemplation erſcheint uns das Kunſtwerk ja überhaupt nicht als ein Gewordenes, ſondern als ein ſchlechthin Seiendes. Was wir dem Künſtler wirklich nachfühlen iſt das, was er uns giebt, das Ergebniß ſeiner Thätigkeit; nicht aber die Thätigkeit ſelbſt, die er uns gar nicht mittheilen kann. Der Künſtler, welcher den Naturmotiven eine äſthetiſche Um- und Ausbildung giebt, in der ſie der Kunſtfreund genießt, gleicht einem Gelehrten, der für den einer fremden Sprache Unkundigen einen Text in ſeine eigene überträgt. Eben deßhalb aber braucht der Kunſtfreund dieſen Text nunmehr nur zu leſen, um ihn zu verſtehen, und hat nicht etwa erſt noch nöthig, die Ueberſetzerarbeit, welche der Andere für ihn gethan hat, zu wiederholen.

Es giebt allerdings eine Art von Kunſtwerken, welche uns thatſächlich eine Empfindung von der ſchöpferiſchen Thätigkeit und Luſt des Künſtlers verleihen: — die anregenden, ſuggeſtiven Kunſtwerke. Ihr Reiz beſteht nicht ſowohl in dem, was ſie uns geben, als in dem, was ſie von uns verlangen: — nämlich in

der eigenen künſtleriſchen Ausgeſtaltung und Weiterſchöpfung, wozu ſie uns anregen. Der Künſtler giebt durch ſie unſerer Phantaſie einen Anſtoß, infolgedeſſen ſie ſelbſtthätig weiter ſpielt. Dazu aber muß er ihr vor allen Dingen Spielraum laſſen; er darf ihr nicht durch eine bis in das Kleinſte reichende Ausführung alle Arbeit abnehmen; das ſuggeſtive Werk muß vielmehr einen ſkizzenhaften oder fragmentariſchen Charakter haben. Aus dieſer ſcheinbaren Unvollkommenheit quillt der unverſiegliche Reiz, den ſo viele einfache Lieder ausüben, wie in ihr auch das Geheimniß des unvergleichlich mächtigen träumeriſchen Zaubers ruht, mit dem die Meiſterwerke der alten chineſiſchen und japaniſchen Maler den Beſchauer umſpinnen. Menſchen, deren äſthetiſche Begabung ſich gegen die active Seite neigt, haben eine natürliche Vorliebe für ſolche Werke, während ſie ſich vor völlig ausgeführten leicht gelangweilt und ermüdet fühlen[1]). In ihrem Sinne hat Voltaire geſagt: „Le secret d'être ennuyeux c'est tout dire.“ Paſſive Naturen dagegen finden gerade umgekehrt anregende Kunſtwerke ermüdend und langweilig, wie Kinder Räthſel, die ihre Faſſungkraft überſteigen; — und die paſſiven Naturen bilden die Mehrheit. So erklärt ſich die geringe Theilnahme, welche die oſtaſiatiſchen Meiſter bei dem großen Haufen der europäiſchen Kunſtliebhaber gefunden haben: ihre Bilder werden in der That ebenſowenig populär werden als es die Schriften des Salluſt, des Tacitus und des Machiavelli geworden ſind, von denen zwar ſehr Viele reden, die aber ſehr Wenige leſen, und die Wenigſten

[1]) So läßt E. T. A. Hoffmann in den „Serapionsbrüdern“ ſeinen Theodor d. h. ſich ſelbſt ſagen: „Nichts iſt mir mehr zuwider als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem ſich die fantaſtiſche Welt bewegt hat, zuletzt mit dem hiſtoriſchen Beſen ſo rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man ſo ganz abgefunden nach Hauſe geht, daß man gar keine Sehnſucht empfindet noch einmal hinter die Gardinen zu kucken. Dagegen dringt manches Fragment einer geiſtreichen Erzählung tief in meine Seele und verſchafft mir, da nun die Fantaſie ihre eigenen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.“ Sämmtliche Werke, herausgegeben von Griſebach, VII, 100.

verstehen und genießen. Alle solche Werke tragen die Widmung, die Henry Beyle auf das letzte Blatt seiner „Chartreuse de Parme“ geschrieben hat: „To the Happy Few“. — Man kann freilich sagen, daß bis zu einem gewissen Grade jedes Kunstwerk suggestiv wirke, und daß bis zu einem gewissen Grade jeder Kunstgenuß in einer künstlerischen Weiterschöpfung und Ausgestaltung bestehe. Allein dieser Grad ist eben in den meisten Fällen so niedrig, daß er neben der herrschenden Art der ästhetischen Betrachtung, die wir zuerst geschildert haben, wirklich kaum in Betracht kommt.

4.

Das Wesen der Kunst hat uns zwei verschiedene Seiten gezeigt. Für den Künstler besteht es in der freien Schöpfung, für den Kunstfreund in der freien Anschauung. Beide geben sich der Kunst um ihrer selbst willen hin, und Beiden giebt sie ein unmittelbares Lustgefühl, das aber für Jeden von besonderer Art ist. Die Freude des Schaffenden unterscheidet sich nicht sowohl dem Grade als der Art nach von der Freude des Schauenden. Für Beide aber quillt die Lust an der Kunst aus demselben Grunde, aus dem Gefühle der Freiheit, dessen sie in der künstlerischen Schöpfung und Anschauung sicher und froh werden. Für den Schaffenden hat dieses Gefühl einen mehr positiven, für den Genießenden einen mehr negativen Charakter; jener fühlt sich frei zum Thuen, dieser frei vom Leiden; aber sein wesentlicher Inhalt ist hier wie dort derselbe. Das Wesen der Kunst besteht für Beide in der Bethätigung und in dem Genusse ihrer Freiheit; darin liegt der tiefste Grund und der höchste Werth der Kunst. Die Aesthetik führt uns also zu derselben letzten Thatsache wie die Ethik. Im ästhetischen Schaffen und Schauen offenbart sich die gleiche Grundwahrheit, deren uns das ethische Handeln und Urtheilen versichert: — wir sind frei und wir sollen uns frei

bethätigen. Allein weiter führt uns keine Wissenschaft mehr. Die Thatsache unserer Freiheit liegt auf der Grenze zwischen wissenschaftlicher Erkenntniß und metaphysischer Ahnung. Wir müssen unsere Freiheit zwar anerkennen, aber wir können sie nicht begreifen. Denn die Freiheit ist, wie Malebranche sagt, ein Mysterium.

III.

Das Wesen des Künstlers.

1.

Die Kunst ist zuerst das Werk des Künstlers und sollte deßhalb auch von der Wissenschaft zuerst als solches betrachtet und erklärt werden. Trotzdem ist die Forschung bisher eifriger bemüht gewesen, den ferneren Bedingungen der Kunst wie den Einflüssen der allgemeinen Culturlage, des Klimas, der Bodengestalt nachzuspüren, als ihre nächste Ursache zu untersuchen, die Eigenart, welche den Künstler zur Hervorbringung seiner Werke befähigt und bewegt. Dieses Verhalten läßt sich zu einem guten Theile eben daraus erklären, daß das Studium des Künstlerwesens die nächste Aufgabe der Kunstwissenschaft sein sollte; denn was am nächsten liegt, das wird von der Wissenschaft gewöhnlich am längsten übersehen. Daneben aber kann man sich freilich auch mit der Unzulänglichkeit und Schwierigkeit des Stoffes entschuldigen.

Die Kunstgeschichte hat sich allmählich über viele Jahrtausende ausgebreitet; die Künstlergeschichte aber ist und bleibt auf wenige Jahrhunderte beschränkt. Längst verlorene Kunstwerke hat man wieder ausgegraben gleich den Muscheln vergangener Erdperioden; aber wie die Organismen, die sich diese Schalen gebaut haben, so sind auch die Schöpfer jener Werke für immer verschwunden. Die künstlerischen Ueberreste, welche Archäologie und Ethnographie aus den prähistorischen Culturschichten an das Licht gefördert haben, sind sämmtlich namenlos; im besten Falle weiß man, welchem Volke oder welcher Race sie angehören; aber man unterscheidet in der dunklen, verworrenen Menge nirgends die Persönlichkeit eines einzelnen Künstlers. Viele antike und mittelalterliche

Werke tragen zwar die Namen ihrer Meister; und wenn man sieht, mit welcher Wichtigkeit die Kunsthistoriker darüber disputiren, ob ein Denkmal diesem oder jenem Künstler zuzuschreiben sei, so glaubt man, sie kennten nicht bloß die Namen, sondern auch die Menschen. Allein man wird bald gewahr, daß diese ernsten Forscher den Kindern gleichen, welche sich um hohle Nüsse zanken; denn sie wissen in der Regel von dem Einen gerade so wenig als von dem Anderen. Erst um die Zeit der Renaissance tauchen die Gestalten der Künstler im Schatten ihrer Werke auf, und wenn man auch die meisten noch keineswegs deutlich sieht, so erkennt man doch schon hier und da ein scharfgeschnittenes Profil und eine charakteristische Gebärde. Bald aber treten sie immer mehr in das Licht, bis sie sich endlich in unserem Jahrhunderte zuweilen so energisch vordrängen, daß ihre Werke nur noch den stimmungsvollen Hintergrund für ihre Personen bilden. Diejenigen wenigstens, die sich zum vollen Bewußtsein ihrer Würde und Bedeutung erhoben haben, sind jetzt mit heiligem Eifer darauf bedacht, daß nur ja kein Theilchen ihres heroischen Wesens und Lebens der verdienten Unsterblichkeit entgehe; und was sie etwa nicht selbst offenbaren können oder mögen, das verkünden ihre Jünger um so lauter der Mitwelt und der Nachwelt. In dem ehemals so stillen Kunsttempel herrscht heute ein Gedränge und Getöse wie in einer Markthalle, so daß der Forscher kaum weiß, wohin er zuerst hören und sehen soll. Indessen sobald er seine Prüfung ernstlich begonnen hat, gelangt er sehr rasch zu der beruhigenden Erkenntniß, daß sich der Stoff noch immer bewältigen läßt.

Die werthvollsten Documente für die Künstlerkunde sind sicherlich die Mittheilungen, welche die Künstler selbst über ihr Wesen und Schaffen gegeben haben, in Autobiographieen, Tagebüchern und Briefen. Wer könnte uns über das innere künstlerische Leben bessere Aufschlüsse gewähren als der Künstler, und besonders der Dichter, der die Gabe der Darstellung besitzt. Jawohl, wenn nur der Dichter kein Dichter wäre. Goethe hat die Geschichte seines Lebens als „Dichtung und Wahrheit" bezeichnet; die meisten ähnlichen Schriften, die sich einfach als Wahrheit geben, hätten

noch ein viel größeres Recht auf dieſen Doppeltitel. Dabei mögen die Verfaſſer ganz ehrlich des Willens und der Meinung geweſen ſein, nur die ſchlichten Thatſachen zu berichten; aber wie ſich dem Midas Alles, was er berührte, in Gold verwandelte, ſo wird für den Dichter Alles zu Poeſie. Dieſelbe Eigenart, welche den Werth ſolcher poetiſchen Selbſtbildniſſe für den Kunſtfreund vermehrt, vermindert ihn für den Kunſtforſcher. Für dieſen ſind Briefe und Tagebücher im Allgemeinen zuverläſſiger; denn während jene zum größten Theile erſt lange post festum entſtanden ſind und daher der umbildenden Phantaſie einen ſehr weiten Spielraum geſtattet haben, geben dieſe die Dinge wenigſtens noch friſch und aus erſter Hand. Freilich würde man auch hier arg betrogen werden, wenn man Alles harmlos für baare Münze nehmen wollte. Der Dichter bildet, was er ſieht und fühlt, nicht nur dann poetiſch um, wenn er es für Andere wiedergiebt; ſondern ſchon indem er es für ſich auffaßt. Außerdem aber iſt eine nicht geringe Zahl von derartigen dichteriſchen „Geheimbüchern" thatſächlich von vornherein für die Oeffentlichkeit berechnet. Hebbel beginnt ſein erſtes Tagebuch mit dem charakteriſtiſchen Satze: „Ich fange dieſes Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Ausſichten auf die Unſterblichkeit gewiß ſein kann, daß ich einen erhalten werde." In der That erinnert er in dieſen Aufzeichnungen, die er „zu ſeiner Erbauung in künftigen Zeiten" verfaßt hat, mehr als einmal an einen Schauſpieler, der die Bewegungen und Betonungen, welche ihm von der Bühne her geläufig ſind, in der Wohnſtube anwendet[1]). Ebenſo ſind die Dichterbriefe zum großen Theile gleichſam nur unter der Adreſſe eines Einzelnen an das Publikum gerichtet und zeigen uns deßhalb den Schreiber durchaus nicht in ſeinem Hausrocke, geſchweige denn

[1]) Hebbel hat ſeine Tagebücher ausdrücklich für den Druck beſtimmt. „Nach ſeinen urſprünglichen Anordnungen", ſagt ihr Herausgeber, „ſollten ſie überhaupt nicht ausgezogen, ſondern in Uebereinſtimmung mit einer in einem ſeiner Briefe an mich ausgeſprochenen Anſicht über die Darſtellung ſeines Lebens, erſt in ſpäteren Jahren vollſtändig gedruckt werden." Friedrich Hebbel's Tagebücher, herausg. v. Felix Bamberg I, S. VIII.

nackt; andere wieder sind, auch ohne Rücksicht auf die Oeffentlichkeit, zum Vergnügen des Verfassers und des Empfängers, zu wahren Abhandlungen oder Gedichten ausgestaltet. Unter Gottfried Keller's Briefen z. B. findet man häufig solche Kunstwerke, zierlich ciselirt und fein vergoldet wie Pathenbecher. Es versteht sich von selbst, daß man Stücke dieser Art nicht etwa als Behälter reiner Thatsachen zum unmittelbaren Gebrauche der Wissenschaft ansehen darf. — Andere Künstler haben in der Regel nicht in demselben Maaße das Bedürfniß und die Fähigkeit, sich über ihr Wesen auszusprechen, als die Dichter. Im Ganzen gilt von ihren Erinnerungen, Tagebüchern und Briefen ungefähr das Gleiche, was von denen der Dichter gesagt ist, um so mehr als diejenigen, welche Neigung und Beruf zu schriftlichen Bekenntnissen gefühlt haben, meist selbst ein Stück poetischen Talentes besitzen. Als ein warnendes Beispiel dafür, wie sehr auch ihren Selbstzeugnissen gegenüber kritische Vorsicht geboten ist, sei hier nur die ruhmredige Vita des Benvenuto Cellini angeführt.

Die Berichte von Fremden über das Wesen von Künstlern leiden zwar nicht an denselben Mängeln, dafür aber an anderen, die wahrlich nicht geringer sind. Einem Künstler, der durch sein Schaffen, und oft auch durch sein Wesen, so mächtig auf das Gefühl der Menschen wirkt, stehen seine Verwandten und nächsten Bekannten, — und diese sind ja die einzigen, welche die Gelegenheit zu eindringenden Beobachtungen haben — selten mit der Objectivität gegenüber, welche die erste Bedingung sowohl für die Erkenntniß als für eine wissenschaftlich brauchbare Darstellung der Wahrheit ist. Besonders bei berühmten Künstlern strahlt von den Werken ein solcher Glanz auf ihren Schöpfer zurück, daß die geblendeten Augen der Freunde zuweilen noch nicht einmal das äußere Bild des Bewunderten richtig zu sehen vermögen[1]). Unter

[1]) Ein besonders charakteristisches Beispiel dafür ist der bekannte Streit um Lord Byron's Fuß. Die einander widersprechenden Angaben der Hauptaugenzeugen findet man zusammengestellt in Elze, Lord Byron, 3. Aufl., S. 340 ff.

diesen Umständen muß man sich natürlich noch auf ganz andere Irrthümer bei der Auffassung und Beurtheilung des Inneren gefaßt halten. Aus den Schilderungen seiner Verwandten und Freunde kann man einen großen Künstler in der Regel beinahe ebenso gut kennen lernen wie einen Fürsten aus den Festreden, die ihm zu Ehren gehalten werden. Freilich werden die Fehler, welche Liebe und Verehrung begehen, gewöhnlich einigermaßen dadurch ausgeglichen, daß auf der anderen Seite auch Neid und Haß ihren gebührenden Antheil an der Charakteristik eines großen Meisters nehmen.

Indessen die schlimmsten Irrthümer entstehen nicht aus dem Uebermaaße von Gefühl, sondern aus dem Mangel an Verständniß. Jedermann kann im Grunde nur von Seinesgleichen recht begriffen und beurtheilt werden; der Künstler aber findet um so seltener Seinesgleichen, je größer und eigenartiger er ist. Die meisten genialen Künstler haben unter ihren Nächsten gelebt wie verschlagene Europäer unter einer Horde von Schwarzen; vielleicht von Vielen als höhere Wesen angestaunt, aber sicherlich von sehr Wenigen verstanden. Wenn gewöhnliche Menschen das Wesen solcher Fremdlinge, mit denen sie das Leben zusammengeführt hat, schildern, so machen sie es ungefähr ebenso wie Kinder, die von einer schönen Gebirgwanderung nichts Anderes zu erzählen wissen, als daß sie auf einer Wiese ein Schaf gesehen und an einem Waldrande Erdbeeren gegessen haben. Ihnen ist nur das faßlich, was Jener mit ihnen gemein hat, d. h. eben das Gemeine, nicht aber das, was ihm eigen und wesentlich ist. Daher pflegen Biographen und Psychologen dieses Schlages mit breiter Ausführlichkeit und Behaglichkeit zu demonstriren, daß der große Künstler seine menschlichen Vorzüge und namentlich seine menschlichen Schwächen hat, ganz wie andere brave Leute; während sie sein Künstlerthum gleichsam als eine ungehörige Zugabe, ein nothwendiges Uebel nebenbei abfertigen. Wenn sie aber einmal dem Genius gerecht zu werden versuchen, so bringen sie mit redlichem Bemühen meist ein Bild zu Stande, welches an die Portraits der Fürsten erinnert, die man auf den Jahrmärkten sieht. Ein einziges

Wort eines congenialen Geistes sagt mehr über das Wesen eines großen Künstlers als alle actenmäßigen Darstellungen von Alltagsköpfen; gleichwie ein Blitz eine ganze weite Landschaft erhellt, welche hunderttausend Lampen nicht zu erleuchten vermögen. Aber es blitzt nicht in jeder Nacht; und unterdessen lassen die guten Leute ihre Lichter um so fleißiger leuchten und qualmen. Denn auch hier reden am meisten diejenigen, die am wenigsten zu sagen haben.

Nach der Aussonderung alles Falschen und Verdächtigen bleibt uns von dem vermeintlichen Ueberflusse des Stoffes ein so bescheidener Rest übrig, daß es um die Erkenntniß der Künstlernatur schlimm stände, wenn wir uns damit begnügen müßten. Indessen läßt sich der Verlust vielleicht einigermaßen ersetzen. Die künstlerische Anlage in ihrer vollen Ausbildung ist das Privilegium des Künstlers; aber an der Anlage als solcher haben noch manche andere Menschen Theil. Jedermann kann schon in seiner nächsten Umgebung eine Anzahl von derartigen kleinen und unentwickelten Anlagen finden. Gewisse Talente sind in einigen anthropologischen Gruppen beinahe Gemeingut, z. B. das musikalische bei einzelnen germanischen und slavischen Stämmen, oder das bildnerische bei den Eskimos und ihren nächsten asiatischen Verwandten. Allerdings gleichen diese weit verbreiteten rudimentären Talente den künstlerisch ausgebildeten nur etwa so wie die zwerghaften verkrüppelten Palmen, die wir in unseren Zimmern erziehen, den stolzen Riesen, welche die Natur in den tropischen Ländern wachsen läßt; aber ebenso wie der Botaniker an jenen, obwohl sie weder Blüthe noch Frucht zeigen, dennoch bis zu einem gewissen Grade die Palmennatur studiren kann, so darf auch der Kunstforscher hoffen, aus der Untersuchung der unvollkommenen und unentwickelten Talente, so wenig sie auch für die Kunst bedeuten, einigen Gewinn für die Wissenschaft zu ziehen. Was diesem Stoffe an Qualität abgeht, wird zum Theile durch seine Quantität aufgewogen. Vor Allem aber kann der Forscher an ihm eigene Beobachtungen in größerer Menge machen, während er, solange er sich auf das Studium der wirklichen Künstler beschränkt, in der Regel mit den

Darstellungen Anderer vorlieb nehmen muß. Freilich ist und bleibt das Studium der wirklichen Künstler immer die Hauptsache; aber seine Ergebnisse sind eben oft so unsicher und unzulänglich, daß man wahrlich keinen Grund hat, ein Hilfmittel, das auch nur etwelchen Erfolg verspricht, ohne Prüfung von der Hand zu weisen.

2.

Es ist ebensowohl für eine sehr weit vorgeschrittene als für eine sehr weit zurückgebliebene Wissenschaft charakteristisch, daß sie sich mehr mit dem Allgemeinen als mit dem Besonderen beschäftigt. Aber während sich die erste dem Allgemeinen deßhalb zuwendet, weil sie das Besondere bewältigt hat, thut die zweite das Gleiche aus dem entgegengesetzten Grunde. Daß die Kunstwissenschaft bisher fast nur von dem Wesen des Künstlers im Allgemeinen geredet hat, läßt sich wohl hauptsächlich daraus erklären, daß sie von der Sonderart der verschiedenen künstlerischen Fähigkeiten und Thätigkeiten recht wenig zu sagen wußte. Daraus aber ergiebt sich zugleich, welchen Werth ihre allgemeinen Sätze beanspruchen dürfen. Es ist allerdings möglich, durch eine geniale Intuition, gleichsam im Fluge, eine allgemeine Wahrheit zu erreichen, anstatt von einer Sonderthatsache zur anderen allmählich zu ihr emporzusteigen — denn es giebt geflügelte Geister, und gerade die höchsten Wahrheiten sind vielleicht zuerst von ihnen erreicht worden —, allein auch eine solche geniale Intuition des Allgemeinen macht die Untersuchung des Besonderen keineswegs entbehrlich, ihr Inhalt bleibt vielmehr so lange problematisch, bis sein wissenschaftlicher Werth durch jene bestätigt ist. Indessen die normale und sicherste Methode besteht immer darin, mit dem Studium des zunächst gegebenen Einzelnen, Besonderen, in diesem Falle also der verschiedenen Formen der künstlerischen Begabung und Bethätigung, zu beginnen und aus den Ergebnissen desselben den allgemeinen Begriff des Künstlerwesens zu extrahiren. Bei

der Darſtellung freilich thut man im Intereſſe der Klarheit gewöhnlich gut, den umgekehrten Weg zu gehen wie bei der Unterſuchung; und ſo werden denn auch wir zuerſt das Weſen des Künſtlers im Allgemeinen charakteriſiren, um ſodann auf ſeine verſchiedenen Formen im Beſonderen einzugehen.

Der Künſtler zeichnet ſich vor dem normalen Menſchen durch eine eigenthümliche Art der Betrachtung und der Thätigkeit aus, welche bei ihm die vorherrſchende und dauernde iſt, während ſie bei dem anderen nur als ein vorübergehender Ausnahmezuſtand auftritt. — Dieſer ſieht in der Regel alle Dinge lediglich darauf an, ob ſie nützlich oder ſchädlich, ob ſie ihm für die Erreichung ſeiner Zwecke förderlich oder hinderlich ſind; er betrachtet ſie nur als Mittel, nicht um ihrer, ſondern um ſeiner ſelbſt willen. Dies iſt die gewöhnliche und natürliche Anſchauungweiſe. Ihr Gegentheil iſt die Art, in welcher der Künſtler die Dinge betrachtet —, ſoweit er Künſtler iſt, denn wie keine Pflanze ganz Blüthe, ſo iſt kein Menſch ganz Künſtler. Der Künſtler verfolgt die Erſcheinungen nicht mit dem ſpähenden begehrlichen oder ängſtlichen Auge des handelnden und leidenden Menſchen; ſondern er nimmt ſie mit dem ruhigen ſchauenden Blicke des epikuriſchen Gottes auf, der keine Wünſche und keine Sorgen kennt. Er betrachtet die Dinge ohne alle Beziehung auf ſeine praktiſchen Zwecke, die er darüber völlig vergißt, er verliert ſich ſelbſt in den Dingen, er ſchaut nur ſie und nur um ihrer ſelbſt willen. Der praktiſch ſtrebende Geiſt des gewöhnlichen Menſchen gleicht einem geſchäftig dahineilenden Bache, deſſen unruhig zertheilte und bewegte Wellen nur einzelne Stücke ſeiner Umgebung vielfach gebrochen zurückwerfen; der äſthetiſch ruhende Geiſt des Künſtlers iſt wie ein ſtiller, tiefer, klarer See, in dem ſich die Ufer ringsum und der Himmel darüber rein und vollkommen widerſpiegeln. Dieſe freie und reine Auffaſſung pflegt ſich ſchon äußerlich durch den eigenthümlich ſtätig und klar ſchauenden Blick zu offenbaren, an dem man den Künſtler erkennt, wie die Inder an dem nicht winkenden Blicke ihre Götter erkannten, wenn ſie unter ihnen wandelten.

Worauf beruht die Vorherrschaft der freien ästhetischen Anschauungweise bei dem Künstler? — Schopenhauer hat geantwortet: auf einem abnormen Uebergewichte des Intellectes über den Willen, — objectivirt in einer abnorm kräftigen Ausbildung und Ernährung des Gehirnes, — kraft dessen sich der Intellect öfter und länger von dem Dienste des Willens frei macht, als es ihm sonst möglich ist. — Sicherlich setzt die ästhetische Anschauung dort, wo sie als mehr oder minder dauernder Zustand herrscht, eine ungewöhnlich mächtige Organisation des Intellectes, oder, objectiv gesprochen, des Gehirnes voraus, während sich ihr vorübergehendes und ausnahmweises Auftreten bei dem normalen Menschen auf die zeitweilige Erhöhung seiner intellectualen Energie durch die Gunst besonderer Umstände zurückführen läßt. Allein daß die Annahme einer quantitativen Superiorität des Intellectes im Allgemeinen für die Erklärung der ästhetischen Anschauung nicht ausreicht, wird man gewahr, sobald man eine Thatsache in das Auge faßt, die Schopenhauer gänzlich außer Acht gelassen hat, die Specialisirung des ästhetischen Auffassungvermögens. Keineswegs nämlich sind alle mit dieser Gabe ausgestatteten Individuen zu einem universalen Gebrauche derselben befähigt; die ästhetische Anschauung der Meisten richtet sich vielmehr von Anfang an vornehmlich, wenn nicht gar ausschließlich, nur auf eine besondere Art von Erscheinungen. Es giebt z. B. Leute, die eine außerordentlich feine und tiefe ästhetische Empfänglichkeit für Farben und Formen besitzen, während ihnen alle Töne und Melodieen nur gleichgiltige und störende Geräusche sind; und ihnen gegenüber stehen Musiker, welche die sichtbare Welt nicht anders anblicken als der geschäftigste Philister. Eine solche Sonderung wäre unbegreiflich, wenn die Gabe der ästhetischen Auffassung, wie Schopenhauer lehrt, überall wesentlich nur auf einem quantitativen Uebergewichte des Intellectes im Allgemeinen beruhte; sie wird jedoch vollkommen verständlich, wenn man annimmt, daß das ästhetische Anschauungvermögen nicht nur von der höheren Energie des ganzen Intellectes, sondern auch noch von einer besonderen Ausbildung der verschiedenen einzelnen Sinnesorgane abhängt.

Schopenhauer selbst hat auf die Aehnlichkeit hingewiesen, welche zwischen der abnormen Anschauung des Genies und der normalen des Kindes besteht. „Wirklich", sagt er, „ist jedes Kind gewissermaßen ein Genie, und jedes Genie gewissermaßen ein Kind." Auch das Kind schaut in die Welt hinein „als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objectivem Interesse". Den Grund dafür findet er darin, „daß in der Kindheit, wie beim Genie, das Cerebral- und Nervensystem entschieden überwiegend ist: denn seine Entwickelung eilt der des übrigen Organismus weit voraus" [1]). Allein gerade hier tritt es offen zu Tage, daß das Uebergewicht des Intellectes über den Willen nicht der einzige Grund für die Anschauung der Erscheinungen um ihrer selbst willen ist. Die Dinge als solche bedeuten für das Kind sicherlich nicht nur deßhalb mehr als für den Erwachsenen, weil sein Wille schwächer, sondern auch, weil ihr Eindruck stärker ist. Denn die frischen Organe des Kindes besitzen eine viel feinere Empfindlichkeit als die des Erwachsenen, welche, durch langen Gebrauch abgestumpft, in der Regel nicht mehr so starke und tiefe Eindrücke erfahren, die an und für sich die Aufmerksamkeit fesseln und beherrschen. Diese Empfindlichkeit, welche der gewöhnliche Mensch mit seiner Kindheit verliert, bewahrt sich der Künstler — in einem oder in einigen Organen — während seines ganzen Lebens; vielleicht weil er sie zuerst in noch größerem Maaße besessen hat. In der That zeigen künstlerisch beanlagte Kinder zuweilen eine organische Empfindlichkeit, welche ihre Erzieher in Schrecken versetzt. Von dem jungen Mozart z. B. berichtet der Hoftrompeter Schachtner, ein Freund seines Vaters: „Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik, geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene Pistole auf's Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindliche Furcht benehmen, und befahl mir einmal,

[1]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung II. Drittes Buch Cap. 31.

trotz seines Weigerns, ihm entgegen zu blasen; aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hätte ich länger angehalten, er hätte sicher die Fraise (Krämpfe) bekommen“ [1]). Eine ähnliche abnorme Sensibilität haben große Maler in ihrer Jugend für Farben. Arnold Böcklin sprach öfter von den mächtigen Eindrücken, die er als Kind von Farben empfangen habe. Die außerordentliche Intensität der Wahrnehmungen erklärt auch die Thatsache, daß sich viele Künstler an Dinge — aus demjenigen Sinnesgebiete, auf das sich später ihre schöpferische Thätigkeit richtet — welche sie in sehr früher Kindheit einmal gesehen oder gehört haben, noch im späten Alter mit einer erstaunlichen Treue und Lebendigkeit erinnern können. In diesem Sinne hatte Böcklin Recht, wenn er einmal sagte, daß Niemand Maler werden solle, der nicht im Stande sei, alle Dinge, die er in seiner Kindheit gesehen, aus der Erinnerung darzustellen.

Wahrscheinlich zeichnen sich jedoch die Sinne des Künstlers nicht bloß durch jene größere Empfindlichkeit für Eindrücke im Allgemeinen aus, sondern außerdem noch durch eine ganz besondere Erregbarkeit für die ästhetische Seite derselben, für die objective Schönheit der Erscheinungen. Diese wirkt auf den Künstler wie der Blumenhonig auf die Biene, die zu der Blüthe strebt und auf ihr verweilt, weil sie den Honig wittert und schmeckt; während andere Insecten, die kein Bedürfniß und kein Gefühl für ihn haben, achtlos vorübereilen. Man muß wohl annehmen, daß dieser künstlerischen Sensibilität irgend eine organische Eigenthümlichkeit entspricht, obgleich wir noch nicht einmal vermuthen können, worin sie besteht. Offenbar hat die sinnliche Empfindlichkeit die größte Bedeutung für diejenigen Künstler, deren Werke ihren Stoff hauptsächlich von der Sinnlichkeit empfangen und ihre Wirkung wiederum hauptsächlich auf die Sinnlichkeit richten. Der Dichter hingegen, der die Dinge nicht sowohl wie sie auf die Sinnlichkeit

[1]) Jahn, W. A. Mozart I 34.

als wie sie auf das innere Gefühl wirken, auffaßt und darstellt, braucht weniger empfindliche Organe als ein leicht und stark erregbares Gemüth, oder, wie es Goethe einmal ausgedrückt hat, „ein lebendiges Gefühl der Zustände“ [1]).

In jedem Falle ist die Fähigkeit der reinen objectiven ästhetischen Auffassung in irgend einer Form für jeden Künstler unentbehrlich; sie bildet überall gleichsam die Wurzel des künstlerischen Organismus, durch welche er die Stoffe einsaugt, aus denen er seine Früchte gestaltet. Schopenhauer sagt mit Recht, daß „nur was aus der Anschauung, und zwar der rein objectiven, entsprungen, oder unmittelbar durch sie angeregt ist, den lebendigen Keim enthält, aus welchem ächte und originelle Leistungen erwachsen können: nicht nur in den bildenden Künsten, sondern auch in der Poesie, ja, in der Philosophie. Das punctum saliens jedes schönen Werkes, jedes großen oder tiefen Gedankens, ist eine ganz objective Anschauung“ [2]). Er ist von der Bedeutung der objectiven Anschauung für die Kunst so durchdrungen, daß er die „Genialität“ geradezu bezeichnet als „die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten“, — „und dieses nicht auf Augenblicke; sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nöthig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und „was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen, in dauernden Gedanken““ [3]). An einer anderen Stelle hat er noch entschiedener ausgesprochen, daß der Kern der künstlerischen Anlage nichts Anderes sei als eben das Vermögen der reinen willenlosen Anschauung. „Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Daß er diese Augen hat, daß er das Wesentliche, außer allen Relationen Liegende der Dinge erkennt, ist eben die Gabe des Genius, das Angeborene; daß er

---

[1]) Eckermann, Gespräche mit Goethe. Leipzig 1868. I 154.

[2]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung II. Drittes Buch Cap. 30.

[3]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I. Drittes Buch § 36.

aber im Stande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, uns seine Augen aufzusetzen, dies ist das Erworbene, das Technische der Kunst“ [1]). Schopenhauer erblickt also in der That das eigentliche Wesen des Genies in der Gabe der ästhetischen Anschauung, während ihm die künstlerische Ausbildung des Angeschauten als nebensächlich erscheint. Diese Auffassung wurzelt in dem ethischen Grundgedanken seiner Philosophie, demzufolge jede Erregung und Bethätigung des Willens wesentlich schmerzlich und unbefriedigend, und ein wahres Glück nur in der tiefsten Ruhe, in der Freiheit vom Wollen und Handeln zu finden ist. Allein der Philosoph hat dabei seinem Systeme zu Liebe zwei Dinge übersehen: — nämlich, daß die Fähigkeit der freien objectiven Anschauung nicht nur dem Künstler, und daß dem Künstler nicht nur die Fähigkeit der freien Anschauung eigen ist. Allerdings hat er selbst niemals geleugnet, daß auch der Nichtkünstler ästhetischer Anschauungen theilhaftig werden könne, obwohl nur in schwächerer und flüchtigerer Art. Und wirklich erscheint auch für den gewöhnlichen Menschen die ästhetische Erhebung nur wie eine seltene Feierstunde für einen Sclaven in der langen Reihe seiner Werktage, während jene Sonntagsstimmung über dem Leben des Künstlers fast beständig leuchtet. Allein es giebt immerhin Manchen, der dieses Privilegium mit dem Künstler theilt, ohne deßhalb das geringste Anrecht auf seinen Rang zu haben. Ein feinsinniger Mensch, der den größten Theil seines Lebens dem ästhetischen Genusse der Kunst oder der Natur widmet, ist darum noch kein Künstler, wenn ihm diejenige Eigenschaft fehlt, welche das eigentliche Wesen der künstlerischen Begabung ausmacht, die Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen. „Denn was ist Genie anders“, sagt Goethe, „als jene productive Kraft, wodurch Thaten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können und die ebendeswegen Folge haben und von Dauer sind“ [2]). Die künstlerische Genialität liegt als solche nicht, wie Schopenhauer lehrt, in dem Vermögen der reinen Anschauung,

---

[1]) Ebenda § 37.

[2]) Eckermann. III 157.

— denn dies kann und sogar in einem sehr reichen Maaße auch anderen Menschen verliehen sein — sondern in dem Vermögen der reinen, um ihrer selbst willen unternommenen und vollendeten, Schöpfung. Ein passives Genie läßt sich nicht einmal denken; man empfindet den Ausdruck sofort als eine Contradictio in adjecto: — genial sein heißt schöpferisch sein. Die wesentliche Eigenart des Künstlers besteht also nicht sowohl in der Art, wie er die Dinge aufnimmt, als vielmehr in der Art, wie er sie verarbeitet und ausbildet; der Kunstfreund gleicht einem nicht-tönenden Körper, der durch eine Berührung wohl bewegt, ja erschüttert wird, aber stumm bleibt; der Künstler hingegen einer Glocke, welche die Bewegung, die sie empfangen hat, als Ton wiedergiebt.

Die Gabe der ästhetischen Auffassung ist vorhin mit der Wurzel verglichen worden, welche der Pflanze die Stoffe zuführt, aus denen sie ihre Blätter, Blüthen und Früchte bildet. Gerade so nun wie jene Nahrungstoffe zu den pflanzlichen Producten verhalten sich die Stoffe, die der Künstler durch die Anschauung erhält, zu den Werken, die er daraus macht. Der künstlerische Proceß ist, wenigstens in der Regel, keine Nachbildung, sondern eine Umbildung der geschauten Objecte, und zuweilen eine so gründliche, daß Niemand aus dem dargestellten Gebilde das geschaute Urbild errathen könnte. Denn dieses ähnelt jenem wie die Eichel der Eiche. Die Kunsthistoriker, die mit besonderer Vorliebe der Uranschauung nachspüren, aus der ein Kunstwerk erwachsen ist, müssen sich dabei übrigens wohl in Acht nehmen, daß sie die eigentlich befruchtende Anschauung nicht etwa mit bloß anregenden und fördernden verwechseln. Von Mozart wird erzählt, daß er seine Melodieen am liebsten und leichtesten im Angesichte der freien Natur dichtete. „Wenn er mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düsteres als munteres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf und dann fing er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema

auf dem Papiere hätte! — Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen! — Er suchte deßhalb auch im Sommer auf dem Lande oder in einem Garten zu wohnen; es ist bekannt, daß er den Don Juan in Prag und die Zauberflöte in Wien größtentheils in einem Gartenhause schrieb, und als er im Sommer 1788 eine Gartenwohnung bezogen hatte, schrieb er an Puchberg: „Ich habe in den 10 Tagen, daß ich hier wohne, mehr gearbeitet als im anderen Logis die 2 Monat“[1]). Es wäre sehr irrig, wenn man aus diesen Thatsachen schließen wollte, daß es die Anschauung jener Landschaften und Gärten sei, welche Mozart in seiner Musik ausgedrückt habe. Diese äußeren Anschauungen haben vielmehr offenbar nur die Rolle von Regen und Sonnenschein gespielt, welche die Entwickelung eines bereits vorhandenen Samenkornes anregen und befördern. Die Kenntniß solcher Umstände aber hilft zu dem Verständnisse von Mozart's Schöpfungen gerade soweng als uns der Geruch fauler Aepfel, mit dem sich Schiller anzuregen pflegte, etwas von dem Wesen und der Entwickelung seiner Dramen offenbart. Die wirklichen Keime seiner Werke sind Mozart wahrscheinlich durch die Anschauung irgend welcher inneren Erlebnisse gegeben worden; sie lassen sich bei einem Musiker, der sie in ganz eigenen originalen Formen ausdrückt, freilich noch viel schwerer ergründen als bei irgend einem anderen Künstler.

Fast alle Völker haben die Schöpfungen des Künstlers für Eingebungen, Inspirationen irgend einer geheimnißvollen, übersinnlichen Macht erklärt. Schon die Australier glauben, daß die Dichter ihrer Tanzlieder von den Geistern Verstorbener begeistert werden; Homer ruft seine Muse, Milton den Heiligen Geist an; und Goethe sagt, daß „jede Productivität höchster Art über aller irdischen Macht erhaben“ sei. „Dergleichen ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit dem Menschen thut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingiebt, während er glaubt, er handele

---

[1]) Rochlitz nach Mittheilungen der Frau Constanze. — Jahn, Mozart. III 433, 434.

aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses“[1]). Dieser allgemeine Glaube an die Inspiration des Künstlers ist keineswegs aus einer phantastischen Laune oder aus der künstlerischen Eitelkeit entsprungen; sondern er beruht auf einer allgemeinen sicheren Erfahrung, nämlich auf der Thatsache, daß sich die eigentliche productive Thätigkeit des Künstlers — die Schöpfung des Werkes im Unterschiede von seiner Ausführung — unwillkürlich und unbewußt vollzieht.

„Gebt Ihr Euch einmal für Poeten,
So commandirt die Poesie!“

ruft der Theaterdirector dem Dichter zu. Allein der Künstler weiß, daß nicht er die Production, sondern daß die Production ihn beherrscht. Nicht nur die Gabe der Schöpferkraft, auch ihre Bethätigung steht in Niemandes Gewalt. „Wie sind wir doch mit aller unserer geprahlten Selbstständigkeit an die Kräfte der Natur angebunden“, schreibt Schiller an Goethe, „und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt! Worüber ich schon fünf Wochen lang brütete, das hat ein milder Sonnenblick binnen drei Tagen in mir gelöst.“ Und Goethe antwortet darauf: „Wir können Nichts thuen als den Holzstoß erbauen und recht trocknen: er fängt alsdann Feuer zur rechten Zeit und wir verwundern uns selbst darüber“[2]). Die fruchtbare Stimmung läßt sich nicht erzwingen; sie wählt sich selbst ihre Stunde. Wie der Adler des Zeus den Ganymedes, so packt die schöpferische Begeisterung den Künstler und reißt ihn empor, zuweilen wenn er selbst es am wenigsten erwartet und wünscht, mitten aus dem Drange praktischer Geschäfte. In der That hat das Auftreten des productiven Zustandes häufig etwas Gewaltsames; man redet nicht ohne Grund von einem künstlerischen Schaffensfieber, von einem dichterischen Wahnsinne. Der componirende Beethoven erscheint in

[1]) Eckermann. III 162.

[2]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Nr. 52 u. 53.

der Darstellung Schindler's geradezu wie ein Besessener, der willenlos den Geboten einer dämonischen Macht gehorcht. Aber auch dort, wo sich der schöpferische Rausch nicht mit Sturmesbrausen, sondern mit sanftem Wehen naht, offenbart er ebenso deutlich seine Unabhängigkeit von dem bewußten Willen. „Wie meine Art ist beym Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen nämlich? —" schreibt Mozart[1]). „Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das; denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spatzieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken strommeise und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe und summe sie auch wohl vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt' ich das nun fest, so kömmt mir bald Eines nach dem Anderen bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente 2c. 2c. 2c. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit Einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist

[1]) Gegen die Aechtheit dieses von Rochlitz mitgetheilten „Schreiben Mozart's an den Baron von ***" sind allerdings gewichtige Bedenken erhoben worden; ich glaube aber, daß Jahn das Richtige trifft, wenn er sagt: „Ich möchte nicht behaupten, daß der ganze Brief untergeschoben sei; wahrscheinlich war die Grundlage eines Mozart'schen Briefes vorhanden, der etwas überarbeitet und durch Hinzufügen charakteristischer Züge, die für sicher beglaubigt galten, zu einem sprechenden Zeugnisse ausgeprägt wurde." (Jahn. III 505.) Vermuthlich ist nun gerade die hier angeführte Stelle ein solcher Zusatz, aber sicherlich keine willkürliche Construction, sondern eine im Wesentlichen getreue Wiedergabe von mündlichen oder schriftlichen Aeußerungen Mozart's.

überſehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, ſondern wie gleich Alles zuſammen. Das iſt nun ein Schmauß! Alles das Finden und Machen geht in mir nur in einem ſchön-ſtarken Traume vor"[1]). „Ich habe meine Sachen als Nachtwandler geſchrieben", ſchreibt Goethe an Knebel[2]); und zu Eckermann ſagt er in Bezug auf manche ſeiner Gedichte: „Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, ſondern ſie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht ſein, ſo daß ich ſie auf der Stelle inſtinctmäßig und traumartig niederzuſchreiben mich getrieben fühlte. In ſolchem nachtwandleriſchen Zuſtande geſchah es oft, daß ich einen ganz ſchief liegenden Papierbogen vor mir hatte und daß ich dieſes erſt bemerkte, wenn Alles geſchrieben war, oder wenn ich zum Weiterſchreiben keinen Platz fand. Ich habe mehrere ſolcher in der Diagonale geſchriebenen Blätter beſeſſen; ſie ſind mir jedoch nach und nach abhanden gekommen, ſodaß es mir Leid thut, keine Proben ſolcher poetiſchen Vertiefung mehr vorzeigen zu können"[3]). In vielen Fällen tritt die ſchöpferiſche Stimmung ziemlich regelmäßig zu beſtimmten Tageszeiten oder auf beſtimmte äußere Anregungen ein. So waren für Beethoven, wie für Goethe, Dickens und viele Andere, die Morgenſtunden die fruchtbarſten, während Andere nur am Abende oder in der Nacht von der Muſe heimgeſucht werden. Mozart's Melodieen blühten am reichſten in der freien Natur auf; Balzac arbeitete bei verſchloſſenen Thüren und verhängten Fenſtern, im Scheine von vier Kerzen[4]). Jean Paul pflegte ſeine Phantaſie durch ſtarken Kaffee, ſpäter durch ſchweres Bier anzuregen; und für Schiller's Begeiſterung war der Geruch faulender Aepfel unentbehrlich. Die ſchöpferiſche Kraft gleicht hier dem isländiſchen Geyſir, der in Erregung geräth, wenn man Raſenſtücke in ſeinen Krater wirft. In ſolchen Fällen läßt ſich die geheimnißvolle Springquellfluth

---

[1]) Jahn. III 499, 500.
[2]) Am 16. März 1814.
[3]) Eckermann. III 210.
[4]) Werdet, Balzac. p. 275.

der Production bis zu einem gewissen Grade regeln und leiten; allein nichtsdestoweniger ist und bleibt sie ihrem eigentlichen Wesen nach der Macht des Willens entrückt.

Mozart und Goethe schildern das künstlerische Schaffen als einen traumartigen, nachtwandlerischen Vorgang; und viele Andere vor und nach ihnen haben es ebenso geschildert. Wenn man die Phantasie des Künstlers immer wieder mit der des Träumers vergleicht, so hat man dabei sicherlich nicht bloß die plastische Rundung und die lebhafte Färbung im Auge, welche den Gebilden der Beiden gemeinsam sind; sondern das tertium comparationis liegt vielmehr in dem eigenthümlichen Verhältnisse der Phantasiebilder zum Bewußtsein des Künstlers wie des Träumers, denen sie nicht als ihre eigenen Erzeugnisse, sondern als unabhängige Wesen von fremder Herkunft und mit selbstständigem Leben erscheinen. Dem Künstler stehen seine eigenen Schöpfungen so fremd gegenüber, daß er sie zuweilen selbst nicht begreifen kann. So hat Goethe einmal von seinem Wilhelm Meister gesagt: „Es gehört dieses Werk zu den incalculabelsten Productionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt“[1]). Anderen werden die Kinder ihrer Phantasie beinahe zu wirklichen Menschen. Balzac sprach von den Figuren seiner „Comédie humaine“ wie von Lebenden. Eines Tages erzählte ihm Jules Sandeau von seiner kranken Schwester; aber nach einiger Zeit unterbrach ihn der Dichter: „Alles das ist ganz gut, lieber Freund, aber lassen Sie uns zur Wirklichkeit zurückkehren, lassen Sie uns von Eugenie Grandet reden“[2]). Von Dickens wird berichtet, daß er, wenn der Verlauf des Romanes eine seiner Lieblingfiguren einem Unglücke entgegenführte, Nachts weinend durch die Straßen von London irrte. Als er sich bei der Arbeit an „Old Curiosity Shop“ dem Capitel näherte, in dem „Little Nell“ sterben sollte, schrieb er in einer wahren Verzweiflung an seinen Freund Forster:

---

[1]) Eckermann. I 135.

[2]) Taine, Balzac. — Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire, p. 76, 77.

„Ich bin der Unglücklichste der Unglücklichen. Es wirft den schrecklichsten Schatten auf mich; und Alles, was ich thuen kann, ist, daß ich überhaupt fortfahre. Ich zittere davor, mich dem Orte zu nähern, viel mehr als Kit, vielmehr als Mr. Garland; viel mehr als der „Einzelne Herr". Ich werde es lange nicht verwinden. Niemand wird sie so sehr vermissen wie ich. Es ist so tief schmerzlich für mich, daß ich meine Trauer wirklich nicht ausdrücken kann. Alte Wunden bluten von Neuem, wenn ich nur an die Ausführung denke: wie es werden soll, wenn ich mich wirklich daran mache, weiß Gott" [1]). Dies sind freilich extreme Fälle; aber gerade deßhalb zeigen sie das Verhältniß vorzüglich klar. Der Künstler steht hier ganz ebenso im Banne seiner eigenen Phantasiegeschöpfe wie der Träumer. In der That sind die Gebilde der schaffenden wie der träumenden Phantasie dem Bewußtsein zunächst ganz fremd; denn dieses macht sie nicht, sondern es empfängt sie im Wesentlichen fertig aus dem geheimnißvollen Dunkel des Unbewußten; die Gestalten erscheinen in dem Bewußtsein wie Gespenster in einem erleuchteten Zimmer.

Künstler und Träumer sind einander also völlig gleich, insofern Beide ihre Phantasiegebilde unwillkürlich und unbewußt produciren; aber auch nur insofern. Denn — und hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen Schaffen und Träumen — es sind offenbar viel tiefere und mächtigere Kräfte, welche die künstlerischen Wachträume emportreiben. Welcher Art diese schöpferischen Kräfte sind, läßt sich allerdings weder darlegen noch erkennen. Wer sie einer wissenschaftlichen Untersuchung und Bestimmung für zugänglich hält, kann noch nicht einmal ein Gefühl von ihrem Wesen haben. Sie liegen in dem Unbewußten, jenseits der Grenze, bis zu der Gedanken und Worte reichen, und über die nur die Ahnung schweigend hinausdeutet. „Wären wir uns unserer ganz bewußt", sagt Jean Paul in seinen tiefsinnigen

[1]) Dickens an John Forster am 7. Januar 1841. — Forster, Life of Charles Dickens. Tauchnitz Ed. I 263, 264. — Kit, Mr. Garland und der „Single Gentleman" sind Figuren des Romanes.

Bemerkungen über das Genie, „so wären wir unsere Schöpfer und schrankenlos. Ein unauslöschliches Gefühl stellet in uns etwas Dunkles, was nicht unser Geschöpf, sondern unser Schöpfer ist, über alle unsere Geschöpfe. So treten wir, wie es Gott auf Sinai befahl, vor ihn mit einer Decke über den Augen“[1]). — Und wie die künstlerische Schöpferkraft selbst, so ist auch ihr Wirken ein unergründliches Geheimniß. Da sich der schöpferische Proceß im Unbewußten vollzieht, so kann nicht einmal der Künstler selbst wissen, wie er sich vollzieht. Deßhalb wird denn auch der ächte und ehrliche Künstler auf die Frage, wie er diese Gestalt oder jene Melodie geschaffen habe, immer nur mit Mozart antworten: „Woher und wie, das weiß ich nicht.“ Er fühlt wohl, daß sich „etwas in ihm organisirt“[2]), daß es wächst und reift; aber das ist auch Alles. Nur über die äußeren Umstände und Bedingungen der schöpferischen Production und über die spätere mehr bewußte und willkürliche Arbeit der Ausführung vermag er Auskunft zu geben. Wenn trotzdem einzelne Künstler ganz genau und ausführlich über ihre Production zu berichten wissen, so sind sie entweder bloße Talentmänner, die ihre willkürliche und bewußte Arbeit mit dem eigentlichen schöpferischen Vorgange verwechseln, der bei ihnen überhaupt nicht stattfindet; oder aber ihre Darstellungen sind nachträgliche Constructionen, mit denen sie vielleicht nicht bloß Andere, sondern auch sich selbst täuschen[3]). Wahrhaft lächerlich aber wirkt es, wenn nun gar ein Nichtkünstler, etwa ein Professor der Philosophie, mit tiefem wissenschaftlichem Ernste den Proceß des künstlerischen Schaffens analysirt und demonstrirt. Ein solcher gleicht einem närrischen Uhrmacher, der den Mechanismus seines Automaten für den Organismus eines Menschen hält. — Die Eigenart der künstlerischen Schöpfung läßt sich ihrem

---

[1]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. — Sämmtliche Werke, Berlin 1841. XVIII 60.

[2]) Goethe an Schiller, am 9. März 1799.

[3]) Dieser Art ist z. B. sicherlich die bekannte Darstellung, die E. A. Poe von der „Construction“ seines Gedichtes „The Raven“ gegeben hat.

Wesen nach nur negativ bestimmen. Wir können zwar sagen, was sie nicht ist, — nämlich nicht willkürlich und nicht bewußt; aber wir können eben deßhalb nicht sagen, was sie ist.

Goethe hat von Byron gesagt: „Zu seinen Sachen kam er wie die Weiber zu schönen Kindern; sie denken nicht daran und wissen nicht wie“[1]). Die ursprüngliche und wesentliche Bildung des Kunstwerkes in der Seele des Künstlers geschieht wirklich so unbewußt und unwillkürlich wie die Bildung der Frucht im Leibe der Mutter. Allein wie die Mutter, nachdem das Kind geboren ist, durch Ernährung und Erziehung mit Bewußtsein und Willen dafür sorgt, daß es sein Fortkommen in der Welt finden könne, so muß auch der Künstler mit Bewußtsein und Willen seinem Werke eine Ausbildung geben, die es befähigt, selbstständig zu bestehen und auf Andere zu wirken. Je treffender dieses Gleichniß im Allgemeinen ist, desto deutlicher muß man freilich auf den Punkt hinweisen, in dem es nicht trifft. Die Bildung und die Erziehung eines Kindes sind zwei in sich abgeschlossene Vorgänge, welche aufeinander folgen; die unbewußte Schöpfung und die bewußte Ausführung eines Kunstwerkes dagegen gehen zum großen Theile durcheinander. Die Schöpfung ist in der Regel keineswegs ein einheitlicher Act; sondern sie vollendet sich in vielen einzelnen, oft weit auseinander liegenden und durch Perioden bewußter und willkürlicher Arbeit getrennten Acten. Es giebt verhältnißmäßig wenige Kunstwerke, die gleich auf ein Mal in ihrer vollen Größe und Rüstung an das Licht gesprungen sind wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus; und die meisten davon sind nur von geringem Umfange, wie Lieder, Melodieen, Skizzen. Unter den großen Kunstwerken sind Monolithe ebenso seltene Ausnahmen wie unter den großen Bauwerken.

Im einzelnen Falle ist es nicht einmal dem Künstler selbst, geschweige denn einem Anderen, möglich, die unbewußte Schöpfung klar von der bewußten Ausführung zu sondern. Um so nothwendiger aber ist es für den Kunstforscher, die beiden in der

[1]) Eckermann. I 142.

wirklichen Erscheinung unentwirrbar durcheinander geschlungenen Vorgänge in der theoretischen Darstellung strenge auseinander zu halten; denn sie sind wesentlich voneinander verschieden. Niemand hat ihren Gegensatz besser charakterisirt als Goethe. Nachdem er von der eigentlichen, dem Bewußtsein und der Willkür entzogenen, Schöpfung geredet, fährt er fort: „Sodann aber giebt es eine Productivität anderer Art, die schon eher irdischen Einflüssen unterworfen ist und die der Mensch schon mehr in seiner Gewalt hat, obgleich er auch hier immer noch sich vor etwas Göttlichem zu beugen Ursache findet. Zu dieser Region zähle ich alles zur Ausführung eines Planes Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen; ich zähle dahin alles Dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerkes ausmacht. — So kam Shakespearen der erste Gedanke zu seinem „Hamlet", wo sich ihm der Geist des Ganzen als unerwarteter Eindruck vor die Seele stellte und er die einzelnen Situationen, Charaktere und Ausgang des Ganzen in erhöhter Stimmung übersah, als ein reines Geschenk von oben, worauf er keinen unmittelbaren Einfluß gehabt hatte, obgleich die Möglichkeit, ein solches Aperçu zu haben, immer einen Geist wie den seinigen voraussetzte. Die spätere Ausführung der einzelnen Scenen aber und die Wechselreden der Personen hatte er vollkommen in seiner Gewalt, so daß er sie täglich und stündlich machen und darin wochenlang fortarbeiten konnte, wie es ihm nur beliebte"[1]).

Die Ausführung des Kunstwerkes, die Materialisirung des Phantasiegebildes, seine Uebertragung in einen Stoff und in eine Form, in denen es für Andere wahrnehmbar und wirksam ist, wird im Gegensatze zu der unbewußten Schöpfung in dem Lichte des Bewußtseins vollzogen. Erst hier kann die Besonnenheit des Künstlers ihre Macht üben. Diese Besonnenheit, die jedem rechten Meister unentbehrlich ist, besteht aber nicht etwa in der Fähigkeit, die Ausführung nach abstracten ästhetischen Begriffen und Prin-

[1]) Eckermann. III 162, 163.

cipien zu regeln. Der wahre Künstler läßt sich bei seiner Arbeit überhaupt nicht von allgemeinen Begriffen leiten; sondern er gestaltet sein Werk immer nach besonderen concreten Vorstellungen, die ihm wie Modelle vorschweben. Nur wenn ihn diese bestimmten Vorstellungen einmal im Stiche lassen, wenn er sich unsicher fühlt, sucht er sich zuweilen bei abstracten Begriffen und Theorieen Rath, der seiner Kunst übrigens selten zum Heile gereicht. Damit soll jedoch keineswegs behauptet werden, daß der Künstler bei seiner Arbeit dem Einflusse ästhetischer und anderer Theorieen ganz und gar entzogen sei. Tragen doch die meisten Kunstwerke ihre unverkennbaren Spuren. Allein diese Begriffe und Theorieen üben ihren Einfluß eben nicht als solche, nicht unmittelbar, sondern mittelbar aus, indem sie jene einzelnen anschaulichen Vorstellungen bestimmen, denen der Künstler folgt. Auf diese Weise können, bei der Ausführung, die mannichfaltigsten ästhetischen, philosophischen, ethischen, religiösen, politischen Ideen und Ideale der Zeit nachträglich Macht über das Kunstwerk gewinnen, welches ursprünglich, bei der Schöpfung, allen solchen Einflüssen unzugänglich ist. — Während die Schöpfung einzig und allein von der angeborenen Begabung abhangt, erfordert die Ausführung technische Kenntnisse und Fertigkeiten, die auch von dem glücklichsten Genie mit Anstrengung und Beharrlichkeit erworben werden müssen. Allerdings geht dem Künstler die Technik allmählich in Fleisch und Blut über; aber die Kunst sorgt durch die beständige Variation ihrer Aufgaben dafür, daß die technische Behandlung auch für den gewandtesten Meister niemals ganz instinctiv und mechanisch werden kann. Man hat viel von der genialen instinctiven Leichtigkeit und Sicherheit geredet, mit der große Künstler ihre Werke „hinwerfen". In Wirklichkeit ist Byron, der sich mit dem Tiger vergleicht, welcher seine Ziele entweder mit dem ersten Sprunge oder gar nicht erreicht, eine seltene Ausnahme[1]). Die Meisten sind unermüdlich

[1]) Elze, Lord Byron, 3. Aufl., S. 410. „Alle seine Dichtungen sind im Drange der Begeisterung in kürzester Zeit und auf Einen Wurf ge-

im Bedenken, Versuchen und Abändern. Wer den Briefwechsel Goethe's und Schiller's kennt, weiß, welche langen und gründlichen Erwägungen die beiden gewaltigen Meister oftmals angestellt haben, ehe sie sich für eine bestimmte Form entschieden. Und mit welcher kritischen Besonnenheit hat Beethoven, einer der reichsten Geister aller Zeiten, an der Ausführung seiner genialen Ideen gearbeitet! Jahn, der das Skizzenbuch zur Leonore studiert hat, spricht mit Erstaunen von „dieser unermüdlichen Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann, nicht bloß einzelne Motive und Melodieen, sondern die kleinsten Elemente derselben hin und her zu wenden und zu rücken und aus allen denkbaren Variationen die beste Form hervorzulocken. — Und machen diese Skizzen nicht selten den Eindruck unsicheren Schwankens und Tastens, so wächst nachher wieder die Bewunderung vor der wahrhaft genialen Selbstkritik, die, nachdem sie Alles geprüft, schließlich mit souveräner Gewißheit das Beste behält“[1]).

Die schöpferische Production läßt sich weder willkürlich hervorrufen noch hemmen; sie ergreift und verläßt den Künstler wie ein Traum oder ein Fieber. Die Arbeit der Ausführung dagegen ist bis zu einem hohen Grade der Willkür unterworfen. Zwar ist auch ihr Erfolg von einer gewissen Gunst der Stimmung durchaus nicht unabhängig; aber wenige große Kunstwerke würden vollendet worden sein, wenn die Künstler immer ruhig gewartet hätten, bis sich die gute Stimmung von selbst einstellte. Hier gilt die Regel, daß man kann, wenn man nur will; und der sicherste Weg zur Arbeitstimmung ist die Arbeit. Fast alle bedeutenden Künstler haben sich denn auch in dieser Beziehung eine strenge

---

schrieben, selbst die einzeln entstandenen Gesänge des Childe Harold und des Don Juan nicht ausgenommen.“

[1]) O. Jahn, Gesammelte Schriften. S. 244. — Thayer zeichnete sich aus demselben Skizzenbuche „achtzehn verschiedene Anfänge zu Floreſtan's Arie „In des Lebens Frühlingstagen“, und zehn zu dem Chore „Wer ein holdes Weib errungen“ auf; andere wurden übergangen, weil sie unleserlich oder wenig mehr als Wiederholungen waren.“ Thayer, Beethoven's Leben. II 281.

Disciplin auferlegt und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit einen bestimmten Theil des Tages für ihre Arbeit verwendet. Es bedarf dabei häufig eines festen Entschlusses; denn zu der Ausführung wird der Künstler keineswegs durch einen so unwiderstehlichen Drang getrieben als zu der Schöpfung. Ueberdem hat er seinen höchsten Lohn bereits mit der Schöpferwonne genossen, und wenn die spätere Arbeit ihre eigenen Reize hat, so hat sie auch ihre Plagen. Dazu kommt, daß der Künstler oft ein gewisses Widerstreben empfindet, dem ausschließlichen Eigenthümerrechte über die heimlich gehegten Kinder seiner Phantasie zu entsagen, indem er ihnen durch die Ausführung gleichsam Selbstständigkeit verleiht. Goethe hat dieses Gefühl sehr charakteristisch vor Eckermann ausgesprochen. „Ich hatte die Balladen alle schon seit vielen Jahren im Kopf, sie beschäftigten meinen Geist als anmuthige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen, und womit die Phantasie mich spielend beglückte. Ich entschloß mich ungerne dazu, diesen mir seit so lange befreundeten glänzenden Erscheinungen ein Lebewohl zu sagen, indem ich ihnen durch das ungenügende dürftige Wort einen Körper verlieh. Als sie auf dem Papier standen, betrachtete ich sie mit einem Gemisch von Wehmuth; es war mir als sollte ich mich auf immer von einem geliebten Freunde trennen“ [1]). Aus allen diesen Gründen würden wahrscheinlich gerade die fruchtbarsten Geister auf die Mühen und die bescheidenen Freuden der Ausführung gerne zu Gunsten der Beseligung durch immer neue Schöpfungen verzichten, wenn nicht zum Glücke für die Menschheit die rein künstlerischen Antriebe durch andere mächtige Motive verstärkt würden [2]). Zunächst fühlt sich der Künstler als sociales Wesen gedrängt, ja verpflichtet, das, was ihm die Seele bewegt, auch Anderen mitzutheilen; — noch weit dringender aber wirkt in vielen Fällen der Wunsch, durch diese Mittheilung Gewinn und Ruhm zu erlangen. Ehrgeiz und Erwerbssinn, diese beiden Motive haben in der

[1]) Eckermann. III 210.

[2]) Vgl. „Das Wesen der Kunst“. S. 21.

Kunstgeschichte ohne Zweifel eine viel bedeutendere und in mancher Beziehung auch viel wohlthätigere Rolle gespielt, als man ihnen gewöhnlich öffentlich zugestehen mag. Ohne ihren Einfluß würden zwar alle ächten Kunstwerke in der Phantasie der Künstler geschaffen, aber bei weitem nicht alle im Stoffe ausgeführt sein. — Aus der Thatsache, daß die Ausführung eines Werkes oft durch nichtkünstlerische Motive bestimmt wird, folgt nichts weniger als daß sie deßhalb einen unkünstlerischen Charakter erhalten müsse. Welches auch die ferneren, äußeren Zwecke sein mögen, um deren willen der Künstler seine Arbeit unternommen hat, sein nächstes Ziel bei der Arbeit selbst ist kein anderes, als die möglichst adäquate Darstellung seiner künstlerischen Vorstellung; und es geschieht ihm gar nicht selten, daß er darüber jene äußeren Zwecke vollkommen aus den Augen verliert. Schon mancher Dichter, der sich nur um des lieben Brodes willen entschlossen hatte, eine Idee zu einem Romane auszuspinnen, hat das Werk trotzdem so sehr nach seinen künstlerischen Bedürfnissen gestaltet, daß es den geschäftlichen Interessen des Verlegers durchaus nicht mehr entsprach. Die allein, welche nur dem Namen, nicht dem Wesen nach Künstler sind, sind stets bereit, ihre künstlerische Ueberzeugung für solidere Dinge zu opfern. Dem wahrhaft Geweihten aber ist und bleibt seine Kunst am Ende doch immer das Höchste.

Wir haben jetzt einen Punkt erreicht, von dem aus wir den Unterschied zwischen Genie und Talent, um den man so vielen theoretischen Staub aufgewirbelt hat, klar erkennen können. Daß der Streit um das Wesen dieses Unterschiedes nicht ein Streit um des Kaisers Bart ist, beweist schon die Thatsache, daß der allgemeine Sprachgebrauch die Anwendung der beiden Ausdrücke im einzelnen Falle sehr bestimmt regelt. Niemand denkt daran, einen Bach, einen Mozart, einen Beethoven musikalische Talente zu nennen; sie sind Genies. Wenn man umgekehrt Leute wie Flotow, Lortzing, Bruch als Genies preisen wollte, so würde man nicht nur bei den meisten Musikern, sondern sicherlich auch bei den meisten Laien die Entgegnung hervorrufen, daß diese Männer

nur Talente seien, zum Theile große Talente, aber eben doch nur Talente. Shakespeare ist ein Genie; dem Racine dagegen wird wohl auch der rechtgläubigste classische Akademiker nicht mehr als ein glänzendes Talent zusprechen. Von dem Talente Albrecht Dürer's und Michel Angelo's zu reden, würde ungefähr ebenso lächerlich sein, als wenn ein übereifriger Kritiker dem höchst talentvollen Anton von Werner den Titel eines Genies verleiht. Man empfindet also in der That allgemein einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Arten der Begabung; und wir haben hier nichts Anderes zu thuen, als jenes Gefühl in eine klare Erkenntniß zu verwandeln. Diese Aufgabe aber ist zum größten Theile bereits durch die vorhergehenden Ausführungen gelöst worden. Indem wir nämlich die schöpferische Kraft und Production des Künstlers geschildert haben, haben wir nichts Anderes als die Eigenart der genialen Begabung und Bethätigung charakterisirt; denn diese besteht eben in jener unbewußten und unwillkürlichen schöpferischen Productivität, — im klaren Gegensatze zu der bewußten willkürlichen Arbeitart, mit der sich das Talent begnügen muß. Das Talent macht seine Werke; das Genie schafft sie. Die Werke des Genies bilden sich unbewußt und unwillkürlich wie die Früchte an einem Baume; die Werke des Talentes gleichen den künstlichen Früchten, die ein geschickter Handwerker den natürlichen in Wachs oder Holz nachbildet, oder den Surrogaten natürlicher Nahrungmittel, die ein Chemiker in seinem Laboratorium componirt[1]).

---

[1]) „Composition ist ein ganz niederträchtiges Wort", erwiderte Goethe, „das wir den Franzosen zu danken haben und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan componirt! — Composition! — Als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! — Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauch eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot." — Eckermann. III 244. — Goethe hat Recht: der wahre, d. h.

Wie aber selbst eine ungeübte Zunge gewöhnlich das beste chemische Surrogat von dem natürlichen Erzeugnisse unterscheidet, so verwechselt der naive Geschmack, wenigstens auf die Dauer, selten die geschickteste Arbeit eines Talentes mit der ursprünglichen Schöpfung eines Genies.

Der Unterschied zwischen einem Genie und einem Talente ist also nicht etwa ein quantitativer, sondern ein qualitativer. Das Genie ist nicht *mehr*, sondern *anders* begabt als das Talent. Es giebt große Talente und kleine Genies. Nicht selten nämlich ist die geniale Begabung auf ein enges Gebiet beschränkt, während auf der anderen Seite manche Talente mit einer umfassenden Geschicklichkeit für künstlerische Arbeiten sehr verschiedener Art ausgerüstet sind. Ein Talent entfaltet demgemäß oft eine viel reichere Thätigkeit als ein Genie, das sich zuweilen nur innerhalb eines sehr kleinen Kreises bethätigt.

In einem gewissen Sinne darf man den Unterschied zwischen dem Genie und dem Talente freilich dennoch für einen quantitativen erklären. So weit sich nämlich die beiden Arten der Productivität ihrem Wesen nach von einander trennen, so enge verbinden sie sich in der wirklichen Erscheinung. Im *reinen* Zustande sind sie ebenso selten anzutreffen als die chemischen Grundstoffe; bei den meisten Künstlern treten sie in den verschiedensten Verhältnissen miteinander gemischt auf. Es wäre sicherlich nicht leicht, ein Genie zu finden, welches stets als Genie gewirkt, welches immer nur schöpferisch producirt hätte. „Zuweilen schläft selbst der gute Homer.“ Die schöpferische Begeisterung läßt sich eben nicht commandiren; und so muß sich denn auch das reichste Genie gelegentlich mit dem behelfen, was jeder Zeit zu Gebote steht, mit Kenntniß und Geschicklichkeit. Sogar in dem Lebenswerke eines *Shakespeare*, *Goethe*, *Dürer*, *Rembrandt*, *Mozart*, *Beethoven* findet man oft genug Dinge, welche keineswegs genial geschaffen, sondern höchstens talentvoll gemacht sind. Ja, *Schopenhauer*

---

der geniale Künstler organisirt; nur das Talent, dem gerade der beste Theil der künstlerischen Begabung versagt ist, componirt.

hat wohl mit Recht gesagt, daß es nicht einmal ein einzelnes Kunstwerk von größerem Umfange gebe, welches durch und durch Kunstwerk (d. h. geniale Schöpfung) sei, sondern daß jedes Stellen enthalte, welche den mit Cement verstrichenen Lücken und Spalten in einem Bauwerke gleichen. — Die Gabe der genialen Productivität wird von dem Schicksale durchaus nicht immer zu lebenslänglichem Besitze verliehen. Bei Vielen schwindet sie im höheren Alter wie die Fruchtbarkeit bei den Obstbäumen; Einige gleichen den Tulpenzwiebeln, die nur im ersten Frühlinge eine vollkommene Blume hervorbringen; und Andere endlich erzeugen erst gegen das Ende des Lebens ein einziges Werk wie die Agaven, welche nach einer langjährigen Entwickelung einen einzigen Blüthenschaft emportreiben und alsdann verdorren. Außerdem pflegt die Productivität auch bei den fruchtbarsten Genies nur in bestimmten Perioden thätig zu sein, die von Zeiten der Ruhe unterbrochen werden, wie denn auch die meisten Bäume nur im Herbste Früchte bringen; nur sehr Wenige lassen sich den Orangebäumen vergleichen, welche Blüten und Früchte zugleich tragen. Wie man in den meisten genialen Werken Spuren von bloßer Talentarbeit findet, so entdeckt man auf der anderen Seite in den Erzeugnissen von Talenten häufig einzelne unzweifelhafte Beweise einer genialen Inspiration. Aber diese eingesprengten genialen Bestandtheile sind eben zu isolirt und geringfügig, um den Charakter des Ganzen zu ändern, welches in der Hauptsache nicht urwüchsig geworden, sondern künstlich gemacht ist. Genial also sind solche Künstler, bei denen die ursprüngliche, unbewußte und unwillkürliche Schöpfung so vorherrscht, daß sie den Gesammtcharakter ihrer Werke bestimmt; nur talentvoll dagegen sind solche, die wohl hier und da einmal einen genialen Einfall haben, im Wesentlichen aber auf die bewußte und willkürliche Verwendung ihres ästhetischen Verständnisses und ihrer technischen Geschicklichkeit angewiesen sind.

Die Eigenart eines genialen Kunstwerkes besteht in seiner Ursprünglichkeit. Das unbewußt und unwillkürlich producirende Genie folgt weder einem Vorbilde noch einer Theorie: sein Werk ist

sui juris[1]). Das Talent hingegen hat bei seiner bewußten und willkürlichen Arbeit stets ein künstlerisches Vorbild oder eine ästhetische Theorie vor Augen: — sein Werk ist weder original noch selbstherrlich. Alles Neue, alles Bewegende in der Kunstgeschichte, Alles, worin „eine zeugende Kraft liegt, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt“[2]), ist immer nur von den genialen Künstlern ausgegangen; auch die größten Talente haben niemals mehr thuen können, als den Bahnen zu folgen, welche die Genies gebrochen haben.

Diese Wahrheit, die aus den Thatsachen der Kunstgeschichte Jedem unmittelbar in die Augen strahlt, wirft ein helles Licht auf eine Lehre, welche durch den Glauben an den Darwinismus zu einem beträchtlichen Ansehen gelangt ist, auf Taine's Theorie der Entwickelung der Kunst durch die natürliche Zuchtwahl. Taine gründet sie auf das „Gesetz“: „L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes“[3]). Dieser „état général“ bildet eine „température morale“, welche für die Entwickelung der Kunst dieselbe Bedeutung hat wie die „température physique“ für die Entwickelung der Flora. Die Kunst verdankt der moralischen Temperatur zwar nicht ihren Ursprung, wohl aber ihren Charakter. In jedem Zeitraume wird ungefähr die gleiche Anzahl künstlerisch begabter Individuen geboren. Aus dieser Zahl aber gelangen nur diejenigen zur Entwickelung, deren Wesen und Schaffen sich der bestehenden moralischen Temperatur, deren Ausdruck der herrschende Geschmack ist, anpassen. Die Uebrigen verkrüppeln oder gehen gänzlich zu Grunde. Auch die Entwickelung der Kunst wird durch das große Gesetz der natürlichen Zuchtwahl beherrscht. — Diese geistreiche Theorie steht allerdings in vollkommenem Einklange mit

[1]) In diesem Sinne sagt auch Jean Paul: „Das Herz des Genies, welchem alle andere Glanz- und Hülfskräfte nur dienen, hat und gibt Ein ächtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- oder Lebensanschauung.“ Vorschule der Aesthetik. — Sämmtliche Werke XVIII 65.

[2]) Goethe. — Eckermann. III 157.

[3]) Taine, Philosophie de l'Art. IV éd. I. 55.

der Lehre Darwin's; aber zugleich in einem nicht minder vollkommenen Widerspruche mit den offenkundigen Thatsachen der Kunstgeschichte. Wenn der „herrschende Geschmack" (goût régnant) über die Entwickelung der Kunst entschiede, so würde diese einen ganz anderen Verlauf genommen haben, und zwar keinen erfreulicheren. Alsdann nämlich wären die meisten Genies „verkrüppelt oder gänzlich zu Grunde gegangen"; denn die meisten Genies, deren Production nur dem Gesetze ihrer eigenen Schöpferkraft gehorcht, haben sich eben deßhalb im härtesten Gegensatze zu dem herrschenden Geschmacke entwickelt; und wenn sie dabei nicht verkrüppelt oder gänzlich zu Grunde gegangen sind, so ist es wahrlich nicht die Schuld des herrschenden Geschmackes gewesen. Es hat freilich glücklicher Weise auch Fälle gegeben, wo der herrschende Geschmack dem Streben und Schaffen großer Genies keinen störrischen oder blöden Widerstand entgegensetzte, sondern sich von ihnen willig und dankbar emporziehen ließ. Aber dies sind Ausnahmen; in der Regel zeigt die Kunstgeschichte ein ganz anderes Bild: wir sehen den Gewaltigen wund und trotzig vorwärts dringen durch einen Hagelsturm von gehässigen und stupiden Angriffen, oder aber verachtet und vergessen von den Zeitgenossen, mit seinem Werke im Winkel sitzen, — aus keinem anderen Grunde als weil er dem Gotte, der ihm im Busen thront, mehr gehorcht, als dem herrschenden Geschmacke. Das wirkliche Verhältniß von Kunst und Geschmack ist im Wesentlichen das Gegentheil von dem, welches Taine in majorem gloriam des Darwinismus construirt hat. Nicht der herrschende Geschmack bildet die Kunst; sondern die genialen Künstler bilden den herrschenden Geschmack der Menge, — durch „jenen Muth, der früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt besiegt". Einen Kunstgeschmack über und vor der Kunst giebt es überhaupt nicht. „Die Menschen glauben", sagt der Abbé in Wilhelm Meister's Lehrjahren, „die Organe, ein Kunstwerk zu genießen, bildeten sich ebenso von selbst aus, wie die Zunge und der Gaum, man urtheile über ein Kunstwerk wie über eine Speise. Sie begreifen nicht, was für einer anderen Cultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu

erheben“ [1]). Diese Cultur des Kunstgeschmackes giebt nur die Kunst selbst. Niemand hat einen malerischen oder einen musikalischen Geschmack, bevor er malerische Werke gesehen oder musikalische gehört hat. Der Behauptung Taine's, daß die Kunst ein Product des Geschmackes sei, kann man also die besser begründete gegenüberstellen, daß der Geschmack ein Product der Kunst ist. — Die ganze Theorie des französischen Kunstphilosophen aber ist ein wahres Musterbeispiel dafür, wie weit man mit einer Theorie kommen kann: nämlich soweit, daß man ihr zu Liebe den bedeutendsten Theil der Thatsachen ignorirt, die man durch sie erklären wollte: Taine ist in der That noch nicht einmal der Entwickelung der besseren Talente gerecht geworden. Denn auch diese fügen sich nicht dem herrschenden Geschmacke; sondern sie folgen Dank ihrer besseren Einsicht den Spuren der Genies, unbekümmert darum, ob dieselben die breite Straße des herrschenden Geschmackes einhalten oder nicht. Man hat mit zweifelhaftem Rechte gesagt, daß die Geschichte der Menschheit die Geschichte der großen Menschen sei; aber man kann mit unzweifelhaftem Rechte behaupten, daß die Geschichte der Kunst nichts Anderes ist als die Geschichte der genialen Künstler. Nur die Genies sind Künstler im vollen eigentlichen Sinne; nur ihre Werke gewähren den ganzen höchsten Genuß, den man in der Kunst sucht. Das Volk bethätigt sein Gefühl für diese Wahrheit dadurch, daß es nur die Namen der Genies ehrfurcht- und liebevoll in seiner Erinnerung bewahrt, die Namen der Schöpfer. Wir Alle empfinden, daß uns ein Jeder dieser Auserwählten etwas geschenkt hat, was uns alle Talente mit aller Geschicklichkeit und mit aller Anstrengung niemals zu geben vermögen.

Die wesentliche Originalität, welche den genialen Künstler vor dem wesentlich abhängigen Talente auszeichnet, erhebt ihn natürlich nicht über alle Einflüsse seiner räumlichen und zeitlichen Umgebung. Wenn man sagt, die Werke des Genies gehörten allen Zeiten an, so kann man damit nur sagen, daß sie zu allen

[1]) Wilhelm Meister's Lehrjahre, VIII. Buch 7. Cap.

Zeiten verstanden werden, nicht aber, daß sie zu allen Zeiten entstanden sein könnten. Das Werk Böcklin's wäre zu Dürer's Zeit gerade so unmöglich gewesen wie Dürer's Werk zu Böcklin's Zeit. Indessen unter dem Einflusse seiner Zeit stehen heißt nicht etwa dem herrschenden Geschmacke seiner Zeit dienen. Die selbstherrliche Persönlichkeit des Genies empfängt wohl die Einwirkungen ihrer Umgebung; aber sie verwerthet und verarbeitet dieselben in ganz eigenartiger Weise. Die Originalität des Genies liegt nicht in dem, was es empfängt; sondern in dem, was es daraus macht. Uebrigens erfährt das Genie die bedeutungvollsten Einwirkungen in der Regel durch die Werke anderer Genies, die oft durch Raum und Zeit sehr weit von ihm getrennt sind. Die genialen Künstler bilden gleichsam einen Orden, dessen Brüder sich, wo sie einander auch begegnen, an gewissen Zeichen erkennen. Und so reden sie denn, wie Schopenhauer so wunderschön sagt, über die Köpfe der Menge hinweg, miteinander in einer Sprache, die ihnen allein verständlich ist, wie die Sterne miteinander reden durch ihr Licht über die Abgründe von Raum und Zeit.

3.

Wir haben bisher von der künstlerischen Begabung im Allgemeinen gesprochen; allein in Wirklichkeit giebt es keine allgemeine künstlerische Begabung, sondern nur besondere musikalische, poetische, plastische, zeichnerische, malerische Begabungen.

Man hat freilich zuweilen behauptet, daß die Verschiedenheit dieser einzelnen Formen nur oberflächlich und gleichsam zufällig sei. Die künstlerische Begabung sei ursprünglich und wesentlich immer dieselbe, und es hange zumeist von äußeren Umständen, von der Erziehung im weitesten Sinne, ab, auf welchem Kunstgebiete sie sich bethätige. Man beruft sich dabei auf die Erfahrung, daß sich viele Künstler in verschiedenen Künsten zugleich ausgezeichnet haben. Derartige Fälle sind allerdings nicht selten,

obgleich sie keineswegs so häufig sind, als man gewöhnlich glaubt; denn die Verehrer eines großen Künstlers sind sehr geneigt, seinen künstlerischen Nebenbelustigungen eine Bedeutung beizulegen, welche sie an und für sich nicht haben. So war Goethe's bildnerisches Talent als solches, soviel auch von ihm selbst und von Anderen darüber geredet ist, thatsächlich kaum der Rede werth; Gottfried Keller hat nicht mehr als die Wahrheit gesagt, indem er über die Zeichnungen unseres Dichters urtheilt, „daß sie gar keinen Werth haben, obgleich er (d. i. Goethe) fast ein Menschenalter lang von seinen Uebungen spricht. Ich konnte nicht den mindesten Ductus herausfinden, der auch etwas künstlermäßig ausgesehen hätte" [1]). Immerhin bleibt noch eine ansehnliche Zahl von unanfechtbaren Beispielen übrig. Besonders in der Zeit der Renaissance erscheint eine vielseitige künstlerische Begabung und Bethätigung beinahe als Regel. Lionardo da Vinci verdient fast den Titel eines Universalgenies, und zwar nicht bloß eines künstlerischen, sondern ebensowohl eines technischen und wissenschaftlichen. Um nur von seinen künstlerischen Fähigkeiten zu reden, so war er bekanntlich zugleich Maler, Bildner, Baumeister, Musiker, und, in einem bescheideneren Maße, auch Dichter. Giotto's Ruhm ist auf architektonische, malerische und bildnerische Werke gegründet. Verrocchio, der sich in denselben Künsten ausgezeichnet hat, wird

---

[1]) Brief an Petersen. — Bächtold, Gottfried Keller's Leben. III 404. — Ganz ähnlich urtheilt Arréat über die Zeichnungen Victor Hugo's. „Man hat großen Lärm über die Zeichnungen Victor Hugo's gemacht: indessen in Wirklichkeit besteht keine Gemeinschaft zwischen einem Blatte eines wahren Künstlers und diesen Tintenflecken, in denen die Hand „etwas findet" (ces taches d'encre dans lesquelles la main „trouve quelque chose"). Jeder einigermaßen gut beanlagte Mensch besitzt einige Rudimente von allen Künsten, eben weil er Augen, Ohren, eine Hand, eine gewisse Liebe für die Form, und Empfindungsfähigkeit besitzt. Aber dichten wir ihm deßhalb doch nicht jene höheren Eigenschaften an, die für ausgezeichnete Leistungen erforderlich sind. Hugo wäre niemals der Maler der „Kreuzfahrer" geworden; ebensowenig wie Delacroix der Dichter der „Misérables". — Arréat, Psychologie du Peintre, Paris 1892, p. 126, 127.

außerdem noch als tüchtiger Musiker gepriesen. Michel Angelo's Riesenkraft hat sich gleich gewaltig in der Plastik, in der Malerei und in der Architektur offenbart; und seine Sonette beweisen, daß ihm auch die Poesie ihre Gunst nicht versagt hat. Auch in der neueren Zeit findet man manche Fälle künstlerischer Vielseitigkeit, freilich keinen einzigen von der erstaunlichen Größe jener älteren. Hoffmann war ein glänzender Dichter, ein vortrefflicher Musiker und ein geistreicher Zeichner; Schinkel war Architekt und Maler; Gesner, Töppfer, Keller, Reinick, Kopisch, Scheffel, Fitger, Gauthier, Fromentin, Thackeray vereinten dichterisches und bildnerisches Talent. Auffallend häufig finden sich endlich die malerische und die musikalische Begabung zusammen[1]). Die Reihe der Namen, welche wir aufgeführt haben, ließe sich ohne Zweifel mit leichter Mühe beträchtlich verlängern; aber wenn sie auch hundert Mal so lang wäre, sie würde uns doch niemals zu dem Schlusse führen, zu dem sie uns angeblich führen soll. Alle jene Beispiele zeigen nämlich nur die von Niemandem bezweifelte Thatsache, daß ein Mensch mehrere künstlerische Fähigkeiten zugleich besitzen und bethätigen kann; allein sie beweisen nicht das Geringste für die Behauptung, daß jeder Künstler ursprünglich mit derselben allgemeinen Anlage für alle möglichen Künste begabt sei. Desto mehr dagegen beweisen für das Gegentheil die nicht minder zahlreichen Fälle, in denen eine große Begabung für eine besondere Kunst mit einer sehr geringen Befähigung für die Ausübung, ja auch nur für das Verständniß der übrigen verbunden ist. Das musikalische Talent vor allen erscheint sehr oft in solcher Isolirung: es giebt viele Musiker, welche für alle übrigen künstlerischen Reize völlig unempfänglich sind, obgleich es ihnen keineswegs an Gelegenheit gefehlt hätte, sich auch nach jenen Seiten hin auszubilden[2]). Noch

---

[1]) Arréat — p. 122 ff. — hat eine Menge von Beispielen zusammengestellt; seine Sammlung ist jedoch noch nichts weniger als vollständig.

[2]) Berlioz sagt: „Die übrigen Künste haben keinerlei Beziehung, keinen Berührungpunkt mit der Musik", und er definirt die Musik als „die Kunst mit Tönen auf die Gefühle von Menschen zu wirken, die mit

lehrreicher sind die Fälle, in denen ein Talent in einer Specialisirung auftritt, die ihm nicht einmal erlaubt, auf das Gebiet der zunächst benachbarten und verwandten Kunst hinüberzugreifen. Bekanntlich sind z. B. die malerische und die zeichnerische Begabung nicht selten so strenge gesondert, daß man zuweilen mit einem Scheine von Berechtigung behaupten konnte, sie seien im Grunde einander ausschließende Gegensätze. Die unbestreitbare Wahrheit ist, daß viele gute Zeichner schlechte Maler, und einige gute Maler schlechte Zeichner sind. Daß diese Sonderung nicht nur auf einem Unterschiede der Erziehung, sondern wirklich auf einem Unterschiede der Begabung beruht, darauf weist die allgemeine Erfahrung hin, daß schon bei den Kindern das Interesse und das Gedächtniß für Farben und für Formen als ziemlich unabhängige Fähigkeiten zu erkennen sind. Die meisten Menschen besitzen von Jugend auf einen leidlichen Formensinn; ein guter Farbensinn dagegen ist ziemlich selten; und noch seltener findet man beide vereint.

Die Lehre, daß alle verschiedenen künstlerischen Fähigkeiten im Grunde nur eine Fähigkeit seien, und daß es hauptsächlich von äußeren Umständen und Einflüssen abhange, in welcher besonderen Richtung sich die ursprünglich allgemeine Anlage entwickele und bethätige, wurzelt offenbar zum großen Theile in der weit verbreiteten Ansicht, welche die künstlerische Begabung ausschließlich in der Eigenart des inneren Gefühl- und Vorstellungslebens sucht, über die äußere, sensorische und motorische, Organisation hingegen als über etwas Nebensächliches und Unbedeutendes hinwegsieht. Sie hat ihre schärfste Ausprägung in dem bekannten Worte erhalten: „Raphael wäre ein großer Maler geworden, selbst wenn er ohne Hände geboren wäre.“ Allein obgleich dieser Satz von keinem Geringeren als von Lessing aufgestellt ist, so wird wohl Niemand, der einige ernsthafte praktische Erfahrung in irgend einer bildenden Kunst besitzt, daran zweifeln,

---

einer speciellen Organisation ausgerüstet sind“. — Arréat p. 126 Note 3.

daß Raphael ohne Hände nicht bloß kein großer, sondern nicht einmal ein schlechter Maler geworden wäre. Denn die Begabung des Malers liegt nicht weniger in der Organisation der Hand und des Auges als in der Organisation des Gehirnes. Ohne künstlerische Hand bleibt die gewaltigste künstlerische Phantasie ohnmächtig. Und diese unentbehrliche Handfertigkeit läßt sich nicht etwa von Jedermann mit Fleiß und Geduld erwerben; sondern sie ist zum größten und besten Theile ein Wiegengeschenk der Natur. Wer mit einer „rohen" Hand geboren ist, kann sich trotz aller Anstrengung weder zu einem großen Chirurgen noch zu einem großen Bildner erziehen. Es ist vorhin gesagt worden, daß alle bildnerische Phantasie ohne bildnerische Handfertigkeit unfruchtbar sei; aber es ist noch richtiger, zu sagen, daß eine vollendete bildnerische Phantasieschöpfung ohne Handfertigkeit überhaupt unmöglich ist. Der Laie glaubt gewöhnlich, daß sich der Künstler sein Werk zuerst in der Phantasie vorstelle und alsdann in dem Stoffe darstelle. In Wirklichkeit jedoch sind Schöpfung und Ausführung durchaus nicht in solcher Weise von einander getrennt. Der Künstler concipirt und componirt ebensowohl in dem Stoffe als in der Phantasie: d. h. die Schöpfung vollzieht und vollendet sich während des Entwurfes und während der Ausführung. Der Stift oder der Meißel des Bildners gleicht der Wünschelruthe des Magiers, welche diesen mehr führt als sie von ihm geführt wird. — Nicht minder wichtig als die Organisation der Hand ist die des Auges. Ein großer Maler *fühlt* nicht nur die Farben mehr als ein gewöhnlicher Mensch, sondern er *sieht* auch mehr Farben; und er sieht mehr, weil sein Auge mit einer feineren und reicheren Farbenempfindlichkeit ausgestattet ist. Diese ist allerdings durch lange und unabläßige Arbeit ausgebildet und vervollkommnet worden; aber der Künstler würde sich einer solchen Schulung wahrscheinlich nicht unterzogen haben, wenn seine Farbenempfindlichkeit nicht von vornherein eine größere Bedeutung besessen und sich so zur Entwickelung gedrängt hätte. Gerade die Farbenwahrnehmung zeigt außerordentlich große individuale Variationen, schon in Folge der Kurz- und Weitsichtigkeit. „Ein

vortrefflicher Augenarzt", sagt W. Kirchbach, „versicherte auf einer internationalen Kunstausstellung, daß er sich anheischig mache, an einer überwiegenden Mehrzahl von Bildern ganz genau den Grad von Kurzsichtigkeit oder Weitsichtigkeit der Maler zu bestimmen, nach gewissen coloristischen und technischen Symptomen. Und es ist interessant, daß ein Beschauer dieselben, ästhetisch betrachtet, als Originalität der Pinselführung und besondere Beschaffenheit des Colorits empfindet. Eine nicht allzu große Kurzsichtigkeit ist in der That von großem Vortheil für die Empfindung der Tiefe, Saftigkeit und schönen Massenhaftigkeit der farbigen Welt, welche einem Bilde im Rahmen nöthig sind. Mit der ganzen Lichthelle der Wirklichkeit zu malen ist ja nicht möglich; der Maler stimmt um viele Grade so wie so herab, um mit seinen Farben hinterdrein einen lichten Himmel möglich zu machen. Ein solches harmonisches Herabstimmungmittel aber ist die Kurzsichtigkeit selbst. Ein hochgradig Kurzsichtiger vermag eine gute Weile in die untergehende Sonne zu blicken, ohne daß sie ihn blendet, während das normale Auge sofort geblendet wird. Man sieht, daß eine nicht zu große Kurzsichtigkeit dem Maler nur von Vortheil sein kann, um jene allgemeine Herabstimmung der Lichtschärfe zu erreichen, welche dann so wohlthätig die Empfindung coloristischer Schönheit begünstigt"[1]). Es verlohnte sich wohl der Mühe, diesen Winken nachzugehen. Freilich muß man sich dabei sehr vorsehen, daß man nicht etwa die Sünden des Manierismus auf die Rechnung der Natur setzt[2]).

Was das Auge für den Bildner, das ist das Ohr für den Musiker. Die „besondere musikalische Organisation", von der

---

[1]) Kirchbach, Ueber das Sehen der Maler. — Kunst für Alle, 3. Jahrg.

[2]) Dies ist z. B. Liebreich bei seiner Beurtheilung des Colorites von Turner und Mulready begegnet. Albertotti hat auf Grund eines sehr genauen Studiums der betreffenden Gemälde dargethan, daß die Ursache jener coloristischen Extravaganzen tiefer liegt als in den Augen der beiden Künstler. — G. Albertotti, Osservazioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti, Modena 1889. — Arréat p. 243 ff.

Berlioz redet[1]), beruht immer auf einer eigenthümlichen angeborenen Vollkommenheit des akustischen Organes, kraft deren der Charakter und die Verhältnisse der Töne von dem Musiker feiner, klarer und stärker empfunden werden als von dem gewöhnlichen Menschen. Dieser Tonsinn liefert seiner Phantasie das Material zu ihren Schöpfungen; so erdenfern sie ihre Blüthen in die blaue Traumwelt emportreiben mag, sie wurzelt in dem Boden der Sinnlichkeit. Aber war nicht gerade das gewaltigste musikalische Genie, war nicht Beethoven taub? — Wenn Beethoven von Geburt an taub gewesen wäre, so hätte er ebensowenig ein Musiker werden können, wie ein Blindgeborener ein Maler. In Wirklichkeit hat er, bevor ihn sein Leiden befiel, nach seinem eigenen Zeugnisse, ein Organ von der seltensten Feinheit besessen. „Ach wie wäre es möglich", schreibt er in seinem „Testamente", „daß ich die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bey mir in einem vollkommeneren Grade als bey anderen seyn sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben"[2]). Die ungeheuere musikalische Vorstellungkraft Beethovens, die sich besonders in seinen späteren Werken so wundervoll offenbart, ist also durch eine ebenso außerordentliche Wahrnehmungkraft in seinen früheren Jahren genährt worden.

Die einzige Kunst, welche eine besondere organische Begabung nicht wesentlich verlangt, ist die Poesie. Es liegt ein tiefer Sinn darin, daß man sich den größten Dichter des Alterthumes als einen Blinden gedacht hat. Denn der Dichter stellt nicht, wie der Bildner, die Dinge dar, wie sie auf das Auge, sondern wie sie auf das Gemüth wirken. Die Wirkung auf das Gemüth setzt freilich die Wirkung auf die Sinne voraus; aber diese erscheint hier eben nicht als Hauptsache, nicht als Ziel und Zweck, sondern nur als Weg und Mittel. Und so bedarf denn der Dichter für

---

[1]) Vgl. Anm. 2 S. 82.

[2]) „Für meine Brüder Carl und — Beethoven. Heiglnstadt am 6. October 1802." — Thayer, Ludwig von Beethoven's Leben. II, 193.

seine Kunst nicht sowohl eines reich und fein organisirten Gesichtes und Gehöres, als eines feinen und reichen Gemüthes. Man findet daher bei den Meistern der Poesie alle möglichen Arten und Grade sinnlicher Begabung. Allein wenn auch das dichterische Genie nicht wie das bildnerische und das musikalische an eine besondere Sinnesorganisation gebunden ist, so ist die individuale sinnliche Begabung doch durchaus nicht ohne Bedeutung und Einfluß auf das poetische Schaffen. Die Poesie Gottfried Keller's z. B. verdankt den eigenthümlich warmen und vollen Reiz, mit dem sie den Leser umfängt, sicherlich der glücklichen Fügung, daß der größte Meister unserer Zeit die Welt nicht nur mit einem tiefen Dichtergemüthe, sondern auch mit einem klaren Malerauge aufgefaßt hat. Es ist sehr lehrreich, Keller in dieser Hinsicht mit Goethe zu vergleichen. Bei dem letzten zeigt die Darstellung nur selten jene malerische Färbung, ein Umstand, in dem man vielleicht eine Bestätigung des früher ausgesprochenen Urtheiles über Goethe's bildnerische Begabung erkennen darf. Allerdings muß man mit solchen Schlüssen sehr vorsichtig sein. Wer z. B. das Ueberwuchern von Farbenepithetis in der sogenannten modernen Poesie als einen Beweis für eine neuerliche Bereicherung und Verfeinerung des Farbensinnes begrüßen wollte, würde sich arg täuschen; denn der moderne „coloristische Styl" ist in den meisten Fällen Nichts mehr und Nichts weniger als eine Modethorheit. — Viel leichter und sicherer läßt sich aus einer Dichtung die musikalische Begabung ihres Schöpfers erkennen. Der wunderbare Wohllaut, mit dem uns die Prosa Keller's, die Verse Goethe's, Lenau's, Kerner's, Mörike's und so vieler Anderer bezaubern, noch ehe wir Zeit haben, ihren Inhalt zu genießen, wird einem stumpfohrigen Dichter niemals gelingen. Indessen, es sei noch einmal gesagt, Poesie, und edelste, schönste Poesie ist möglich auch ohne eine besondere ästhetische Befähignng des Gesichtes oder des Gehöres. Schiller besaß offenbar sehr wenig bildnerischen Sinn; aber dem wesentlichen poetischen Werthe seiner Dichtungen hat dieser Mangel wahrlich nicht den mindesten Abbruch gethan; und wer läßt sich in seiner Theilnahme und Bewunderung für

die Gestalten Gotthelf's, des gewaltigsten Menschendarstellers seit Shakespeare, stören durch die unmusikalischen Härten in der Sprache des Berners? —

Die Sonderung der verschiedenen Arten der künstlerischen Begabung tritt am deutlichsten an der Peripherie, in den organischen Anlagen hervor; allein sie erstreckt sich auch auf den innersten schöpferischen Kern des Künstlerwesens. Der Künstler concipirt nicht etwa zunächst eine allgemeine künstlerische Idee, die er darauf in den Formen seiner besonderen Kunst ausdrückt. Solche allgemeinen künstlerischen Ideen giebt es vielleicht für den abstrahirenden Aesthetiker, aber sicherlich nicht für den schauenden und schaffenden Künstler. Bei diesem sind Form und Inhalt der Idee von Anfang an Eines. Die Sonderart eines Kunstwerkes ist schon in seiner ersten Anlage bestimmt, durch die Entwickelung wird sie nur ausgebildet. Der Same eines musikalischen Werkes ist keine allgemeine künstlerische, sondern eine musikalische Idee, aus der kein anderes als ein musikalisches Kunstwerk erwachsen kann, gerade so wie aus einem Palmenkerne nur eine Palme wird. Deßhalb kann auch eine bestimmte künstlerische Idee in dem Geiste eines anderen, einer verschiedenen Gattung angehörenden Künstlers niemals fruchtbar werden; — es sei denn, daß dieser sie so vollkommen umbildete, daß sie eben nicht mehr jene ursprüngliche Idee ist. Wohl haben häufig Künstler verschiedener Art denselben Gegenstand behandelt; allein alsdann sind auch die Auffassung und die Darstellung eines Jeden, sofern sie in ihrer Art ächt künstlerisch ist, so grundverschieden, daß die Einheit des Gegenstandes nur dem Namen, nicht der Sache nach besteht. Aus diesem Grunde helfen alle Illustrationen sehr wenig zum Verständnisse und Genusse einer Dichtung; und zwar um so weniger, je besser sie an und für sich sind, je mehr sie den bildnerischen Anforderungen genügen.

Es ist möglich, daß dieser Gattungverschiedenheit in der ursprünglichen Anlage der künstlerischen Ideen eine Verschiedenheit in ihrer Entwickelung entspricht, daß sich die Schöpfung eines musikalischen Werkes nach einem anderen Gesetze vollzieht als die

eines bildnerischen. Aber hier wird man freilich niemals über Vermuthungen hinauskommen; denn das Licht der Erkenntniß dringt nicht in die Tiefe des Unbewußten, die das Geheimniß der künstlerischen Schöpfung verbirgt. Wir wissen von dem Gesetze der bildnerischen Production gerade so wenig als von dem Gesetze der musikalischen, und können also weder behaupten, daß sie einander gleich, noch daß sie ungleich seien.

4.

Es hat die Wißbegierde und vielleicht noch mehr die Neugierde von Alters her gereizt, den Beziehungen nachzuforschen, welche zwischen dem Wesen des Künstlers, wie es sich in seinen Werken offenbart, und dem menschlichen Charakter desselben bestehen, der in seinen praktisch-ethischen Urtheilen und Handlungen hervortritt. Man beginnt derartige Untersuchungen gewöhnlich mit der Erwartung, eine vollkommene Harmonie zwischen der künstlerischen und der menschlichen Seite der Persönlichkeit zu finden; und man beendet sie nicht selten mit der Erkenntniß, daß das Idealbild des Menschen, welches man sich aus seinen künstlerischen Werken construirt hatte, der wirklichen Erscheinung recht wenig gleicht. Statt der dämonischen Energie, welche in den Werken eines Musikers braust, sehen wir in seinem Leben einen matten, unsicher und unstät flackernden Willen, oder vielleicht auch umgekehrt einen starren, brutalen Eigensinn an Stelle der anmuthigen, schmiegsamen Milde, mit der sich der Künstler in unser Herz geschmeichelt hatte; — ein Bildner, der uns durch die Klarheit und die Fülle seiner Auffassung und Darstellung mit Bewunderung erfüllt hat, versetzt uns in ein nicht minder großes, aber minder angenehmes Erstaunen durch die Armsäligkeit und Verworrenheit der Gedanken, welche er in Gesprächen und Briefen äußert; — ein Dichter, dessen Poesie die höchste Wonne und das tiefste Weh in der Seele wachruft, tritt uns als ein kühler Herr entgegen, der den Gefühlen

die er in seinen Dichtungen verherrlicht, durchaus keinen Einfluß auf seine Handlungen gestattet. In der Regel werden solche Gegensätze als unvereinbare, unbegreifliche Widersprüche empfunden; und man sucht sie infolgedessen aus der Welt zu schaffen, indem man entweder nachträglich demonstrirt, daß auch der Kunst des Mannes diejenigen Eigenschaften mangeln, welche man in seinem Leben vermißt; oder aber indem man vermittelst der kritischen Methode den menschlichen Charakter des Künstlers so lange einer chemischen Reinigung unterwirft, bis er seiner Werke würdig wird[1]). Indessen diese sinnreichen Reparaturen lohnen am Ende doch nicht die Mühe, die sie kosten; denn erstens kann man thatsächliche Gegensätze mit solchen Mitteln auf die Dauer ebenso-

[1]) Die erste Methode ist z. B. von Bode auf die Kunst des Veit Stoß angewendet worden. Stoß, dessen Bildwerke gewöhnlich gerade wegen ihres tiefen und wahren Empfindunggehaltes geschätzt werden, war bekanntlich ein Mensch, der von seinen Mitbürgern als „unruhig heyloser Bürger" und als „irrig und geschreyig Mann" bezeichnet und 1503 wegen Urkundenfälschung vom Henker gebrandmarkt wurde. Bode hat diesen Widerspruch einfach dadurch beseitigt, daß er den Werken des Stoß kurz und gut jenen Gehalt abspricht. So sagt er von dem Englischen Gruße in der Lorenzkirche zu Nürnberg, „daß sich auch hier selbst in der Maria ein gewisser Mangel an wahrer und tiefer Empfindung geltend macht und daß den kleineren Compositionen jede größere Auffassung fehlt". Geschichte der deutschen Plastik S. 124. Quod erat demonstrandum. — Beispiele für den Gebrauch der zweiten Methode kann Jedermann in Menge in den Biographieen der meisten großen Künstler sammeln. — Durch einen ähnlichen Gedankengang ist Lautner zu der Erkenntniß gekommen, daß Rembrandt unmöglich der Meister der ihm zugeschriebenen Bilder sein könne; das Hauptargument, welches gegen den Usurpator in das Feld geführt wird, ist die Thatsache, daß sich Rembrandt in geschäftlichen Angelegenheiten leichtfertig und unzuverlässig gezeigt hat. Lautner, Wer war Rembrandt? — Endlich sei hier an die oft wiederholten Versuche erinnert, Goethe's Werken die wahre künstlerische Größe abzusprechen, weil ihrem Schöpfer die wahre menschliche Größe gefehlt habe, — d. h. weil er Friderike Brion nicht geheirathet, nicht in das liberale Horn gestoßen, und sich nicht mit jedem Literaten gemein gemacht hat.

wenig verstreichen wie Felsspalten mit Kleister, und zweitens braucht man sie auch gar nicht zu verstreichen. Die Gegensätze zwischen dem menschlichen und dem künstlerischen Charakter eines Individuums sind keine Widersprüche. Es besteht kein Widerspruch zwischen der mächtigen stetigen Energie des schaffenden Künstlers und dem schwächlichen Wankelmuthe des handelnden Menschen, weil das künstlerische Schaffen nicht von der bewußten, im Spiele der Motive schwankenden Willkür abhangt, sondern von einer unbewußten Schöpferkraft, die unwillkürlich, unwiderstehlich, unbeirrlich wirkt wie ein Instinct; — es besteht kein Widerspruch zwischen der Dürftigkeit und Verworrenheit des menschlichen Denkens und Handelns und der Fülle und Klarheit des künstlerischen Schauens und Schaffens, weil das wunderbare Gebilde des Kunstwerkes nicht von dem Intellecte construirt, sondern von einer Macht, die höher ist als alle Vernunft, organisirt ist, vielleicht von derselben, welche den Intellect selbst gebildet hat; — es besteht kein Widerspruch zwischen der künstlerischen Wärme und der menschlichen Kälte, zwischen der ästhetischen Verklärung und der praktischen Vernachlässigung eines ethischen Ideales, weil die ästhetische Darstellung von Gefühlen und Handlungen etwas ganz Anderes ist und etwas ganz Anderes erfordert als ihre praktische Bethätigung. Mit einem Worte, der Gegensatz zwischen dem künstlerischen und dem menschlichen Charakter ist kein Widerspruch, weil Künstler und Mensch zwei wesentlich verschiedene Erscheinungformen der Persönlichkeit sind. Ihre Verschiedenheit offenbart sich sogar der sinnlichen Wahrnehmung. „Aber dieser immer zerstreute Mensch", sagt Schlichtegroll von Mozart, „schien ein ganz anderes, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. Dann spannte sich sein Geist, und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungetheilt auf den einen Gegenstand, für den er geboren war, auf die Harmonie der Töne." „Da änderte sich sein ganzes Wesen", berichtet Niemtschek, „ernst und gesammelt ruhte dann sein Auge; in jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken ver-

mochte“ [1]). Man vergleiche damit, was Schindler von der veränderten Erscheinung des componirenden Beethoven erzählt. Daß solche Wahrnehmungen besonders bei Musikern gemacht sind, erklärt sich daraus, daß kein anderer Künstler während seiner schöpferischen Thätigkeit so gut und so oft beobachtet werden kann wie der „phantasirende“ Musiker. Die poetische und die bildnerische Production suchen und vertragen gewöhnlich kein fremdes Auge. Allein wer Umgang mit Bildnern und Dichtern pflegt, erlebt wohl zuweilen einen Augenblick, da dieselben plötzlich mitten aus der Unterhaltung in den productiven Zustand versinken. Dann sieht er eine seltsame Veränderung in der Miene und Haltung seines Gefährten, — aus den wohlbekannten Zügen leuchtet es hervor wie die Lohe aus einem unvermuthet ausbrechenden Vulcane, — der vertraute Freund ist zu einem Fremden geworden. Dieser Fremdling ist der Künstler [2]).

Aber so verschieden der menschliche und der künstlerische Charakter auch sein mögen, beide sind Erscheinungformen desselben Wesens, beide sind Triebe aus dem einen innersten Kerne der Persönlichkeit; und als solche müssen sie mit allen ihren Verschiedenheiten dennoch ein harmonisches Ganzes bilden. Wer das Gesetz dieser Harmonie entdeckt hätte, würde statt der scheinbaren Widersprüche die vollkommenste Uebereinstimmung gewahren, er würde im Stande sein, mit unfehlbarer Sicherheit, aus dem Charakter des Künstlers den des Menschen zu erschließen und umgekehrt. Allein leider hat noch kein psychologischer Tiefsinn den Schlüssel gefunden. Wir wissen einstweilen nur, was wir sehen, nämlich daß jene Harmonie nicht in der Gleichheit der beiden Seiten besteht.

An einer früheren Stelle ist das Verhältniß der menschlichen und der künstlerischen Erscheinung mit dem Verhältnisse des

---

[1]) O. Jahn, Mozart III 465.

[2]) Freilich wie es Menschen giebt, deren Antlitz auch unter der heißesten Aufwallung von Schaamgefühl nicht erröthet, so giebt es auch Künstler, aus deren Augen niemals ein Schein der inneren Schöpfergluth herausleuchtet.

Wachenden und des Träumenden verglichen worden. Wie nun die Erfahrungen, die Wünsche, Hoffnungen und Befürchtungen des wachen Lebens mannichfaltige Einflüsse auf den Inhalt und die Form der Traumbilder üben, so lassen sich auch gewisse Einwirkungen des menschlichen Wesens auf das künstlerische Schauen und Schaffen erkennen. Nur muß man sie an der rechten Stelle suchen. Man hat meist geglaubt, daß der menschliche Charakter des Künstlers seinen unmittelbarsten und klarsten Ausdruck in dem Kerne des Kunstwerkes, d. h. in seinem „geschaffenen" Theile finde. Wir aber wissen, daß er sich gerade dort am wenigsten offenbaren kann, weil die eigentliche schöpferische Thätigkeit dem Einflusse des Intellectes und der Willkür ganz und gar entzogen ist. Dagegen dürfen wir erwarten, daß uns die bewußte und willkürliche Ausführung eines Werkes, im Gegensatze zu seiner Schöpfung, zahlreichere und zuverlässigere Schlüsse auf die menschlichen Eigenschaften seines Meisters gestatten wird. Hierin liegt, beiläufig gesagt, die Erklärung dafür, daß der Gegensatz zwischen dem menschlichen und dem künstlerischen Wesen bei dem unbewußt schaffenden Genie in der Regel weit größer und schroffer erscheint als bei dem bewußt arbeitenden Talente. Das Genie hält als Mensch selten, was es als Künstler verspricht; das Talent dagegen hält als Künstler meist, was es als Mensch verspricht.

Man kann also allerdings mit einem gewissen Recht behaupten, daß das Kunstwerk der Ausdruck nicht bloß des Künstlers, sondern auch des Menschen sei. Aber man darf diesen Satz nicht etwa so verstehen, als ob in jedem Kunstwerke das ganze menschliche Wesen des Künstlers zum Ausdrucke käme. Auch abgesehen von jenem Unterschiede, der in dieser Beziehung zwischen den von Genies geschaffenen und den von Talenten gemachten Werken besteht, manifestirt sich die Persönlichkeit in den verschiedenen Gattungen der Kunstwerke in sehr verschiedenem Maaße, nämlich jeweils in demjenigen, in welchem sie sich an der Production betheiligt.

Am geringsten ist ihr Antheil offenbar an den Erzeugnissen der Klein- oder Zierkünste. Die Begabung des Zierkünstlers

besteht wesentlich in einer gewissen Eigenart seiner sensorischen und motorischen Organisation; und demgemäß ist es denn auch nur diese sinnliche Eigenart, die oberflächlichste Schicht der Persönlichkeit, die sich in seinen Werken ausprägt, während dieselben von seiner tieferen Individualität, von der Natur seines Intellectes und seines Gemüthes kaum eine Spur zeigen. Wenn man die Producte der japanischen Kunsttöpfer wegen ihres „persönlichen Charakters" rühmt, so meint man damit eben nur, daß sie den persönlichen Geschmack, keineswegs aber, daß sie den intellectualen und emotionalen Charakter des Meisters offenbaren. Niemand vermag z. B. aus den Gefäßen des Kenzan[1]), in denen sich ein durchaus eigenthümlicher Formen- und Farbensinn mit der größten Energie und Klarheit ausdrückt, zu errathen, weß Geistes Kind dieses keramische Genie gewesen ist. Und wer sieht es den wunderbaren Arbeiten des Benvenuto Cellini an, daß der feine Künstler der rohe Renommist war, als welcher er in seiner „Vita" auftritt? — In der That erfährt man aus der Künstlergeschichte und besser noch durch den persönlichen Verkehr mit Künstlern, daß dieselben alle möglichen Arten und Grade von Gemüths- und Verstandesbegabung besitzen; und zugleich lehrt das Studium ihrer Werke, daß diese tieferen Schichten ihres menschlichen Wesens auf ihr künstlerisches Schaffen kaum einen erkennbaren Einfluß ausüben[2]).

---

[1]) Kenzan, 1660—1743, der Bruder des berühmten Lackkünstlers und Malers Ogata Korin, ist einer der originalsten Töpfer nicht bloß Japans, sondern der Erde. Daneben hat er sich auch als Maler ausgezeichnet. Seine ächten Werke sind in den europäischen Sammlungen ebenso selten, wie unächte häufig. Die meisten sogenannten „Kenzan's" gehören nicht dem ersten und größten Träger des Namens an, sondern im besten Falle dem zweiten und dritten Erben desselben, in der Regel aber den zahllosen Fälschern und Nachahmern, die gegenwärtig ächte Kenzanwaare für die „Barbaren des Westens" fabriciren.

[2]) Wenn man wirklich einmal durch Werke der Kleinkunst einen oder den anderen Aufschluß über das innere Wesen eines Meisters erhält, so verdankt man es in der Regel nebensächlichen Umständen. So deuten die Verse, mit welchen Kenzan manche Gefäße geschmückt hat, auf eine Vor-

Auch in den Werken der bildenden Kunst tritt an erster Stelle die sinnliche Organisation der Künstler hervor. Aus der Formung und der Färbung eines Werkes kann man zunächst nicht weiter schließen als auf den Formen- und den Farbensinn des Bildners. Die harmonische Farbenstimmung eines Bildes braucht keineswegs der Widerschein einer harmonischen Seelenstimmung des Malers zu sein; warum sollte auch ein Mensch mit zerrissenem unharmonischem Gemüthe nicht ebenso viel oder mehr Sinn für die Harmonie der Farben besitzen und bethätigen als ein Glücklicherer? Gleicherweise kann eine Vorliebe für starre, harte, eckige Formen, falls sie nicht lediglich eine Manier ist, wohl als Anzeichen für eine gewisse Besonderheit der sensorischen und motorischen Organisation des Künstlers angesehen werden, nicht aber als Beweis für einen harten, starren Charakter; man müßte denn zuvor bewiesen haben, daß jene sinnliche Eigenart das unzertrennliche und untrügliche Symptom dieser seelischen sei, — was unseres Wissens bisher noch nicht geschehen ist und wohl auch nicht so bald gelingen wird. Wir müßten uns wahrlich schämen, dergleichen überhaupt auszusprechen, wenn sich nicht so viele Kunstschreiber nicht schämten, Schlüsse und Beweise dieser Art immer von Neuem zu Markte zu bringen.

Die Bildnerei begnügt sich nicht mit dem Eindrucke der sinnlichen Formen, sondern diese müssen ihr zum Ausdrucke eines seelischen Inhaltes dienen. Hierdurch eben zeichnet sie sich wesentlich vor der Zierkunst aus[1]); und ihre Werke sind demnach in

---

liebe des Meisters für die classische chinesische Poesie. Aber man fragt vergebens, welcher Art diese Vorliebe war, ob sie in seinem Herzen oder in seinem Kopfe wurzelte. Die Kenntniß und die Bewunderung der classischen Poesie der Chinesen ist übrigens in Japan die Pflicht jedes gebildeten Menschen. — Das Wenige, das man in Europa über das Leben des Kenzan weiß, findet man bei Brinckmann, Kenzan, Hamburg 1897.

[1]) Ein Bildwerk, dem ein derartiger Inhalt fehlt, ist Nichts als ein Ornament; und gehört als ein solches, auch wenn es in den riesigsten Dimensionen ausgeführt ist, zu den Werken der kleinen Zierkunst; nicht zu denen der großen Bildnerkunst.

einem viel größeren Maaße Ausdruck der Persönlichkeit, oder sie können es doch wenigstens sein. Leider ist jedoch der Schluß von dem emotionalen und intellectualen Gehalte eines Bildwerkes auf das Wesen des Meisters in den meisten Fällen nichts weniger als einfach und sicher. — Vor Allem haben wir oft nicht einmal eine Gewähr dafür, daß wir den Inhalt, den der Künstler seinem Werke gegeben hat, wirklich erfassen. Derselbe ist uns ja nicht unmittelbar gegeben, sondern er muß aus der Bilderschrift der sinnlichen Formen erst herausgelesen werden. Bei solcher Entzifferung aber sind Irrthümer möglich; und thatsächlich sind die Gefühle und Vorstellungen, die der Beschauer in einem Bildwerke findet, nicht selten von Niemandem hineingelegt, als von ihm selbst. Gemälde sind öfter als man glaubt Spiegel, in denen ein Jeder nur sein eigenes Bild erblickt. Wie seltsam verschiedene Dinge haben sich Individuen und Generationen aus den Formen der ägyptischen und der griechischen Bildwerke herausgedeutet; und wie verschieden mögen alle diese verschiedenen Auffassungen der Beschauer erst von der ursprünglichen der Meister sein!

„Denn was man so den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigener Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln."

Natürlich wächst die Wahrscheinlichkeit des Irrthumes mit dem psychischen und culturalen Abstande zwischen dem Beschauer und dem Künstler. Viele Gestalten der ostasiatischen Bildnerei, welche dem Europäer als komische Karrikaturen erscheinen und demgemäß gelegentlich als Zeugen für die kindlich muthwillige Heiterkeit des ostasiatischen Charakters aufgeführt werden, sind von ihren Schöpfern sehr ernsthaft gemeint, als Träger gewaltiger Leidenschaften, tiefster Trauer und höchster Verzückung; während in anderen wiederum, deren reinen Adel der Europäer bewundert, thatsächlich Nichts weniger verkörpert ist als Adel und Reinheit der Seele[1]).

[1]) Beispiele der ersten Art bieten die ältere Malerei und Sculptur der Chinesen und Japaner im Ueberflusse; solche der zweiten findet man

Allein selbst wenn wir den objectiven Inhalt eines Bildwerkes erfaßt haben, so können wir darum noch keineswegs sicher sein, daß wir ihn dem Künstler zuschreiben dürfen. Es ist möglich, daß er dem dargestellten Gegenstande an sich, ganz abgesehen von seiner Darstellung, angehört. Manches Portrait verdankt die Macht, mit der es unser Gemüth ergreift, weniger dem Bildner als dem Modelle. Der Künstler war vielleicht nur bestrebt, eine möglichst genaue äußere Aehnlichkeit zu Stande zu bringen; er war sich vielleicht des geistigen Wesens, welches aus den körperlichen Formen sprach, ebensowenig bewußt als ein gewöhnlicher Photograph. Sieht man doch auch Photographieen, die, obwohl ohne künstlerische Absicht und künstlerisches Verständniß aufgenommen, dennoch gleich Kunstwerken wirken, — Dank der Bedeutung der Originale[1]). Mancher Künstler, der historische oder religiöse Figuren oder Scenen dargestellt hat, mag dabei die Bedeutung seiner Vorwürfe viel weniger tief und lebhaft empfunden haben, als mancher Beschauer, der die innerliche Erschütterung und Erhebung, die er vor dem Bildwerke fühlt, nicht dem Stoffe, sondern dem Meister zuschreibt, — ungefähr wie ein naives Publikum einen Komödianten, der eine Heldenrolle agirt, für den rechtmäßigen Eigenthümer aller der edlen Worte und Thaten hält, welche ihm der Dichter geliehen hat. — Es giebt endliche gewisse Naturscenerieen, — ein öder Dünenstrand, gegen den die weiße Brandung der düsteren Nordsee schäumt; ein lichtes Toskanerthal im Schmucke seiner Frühlingsblüthen; das geheimnißvoll dämmerig erhellte Innere eines hochstämmigen Tannenwaldes; wogende goldene Aehrenbreiten im Sommersonnenbrande; die starre

auf den meisten Farbenholzschnitten des Harunobu, des Kyonaga, des Utamaro und ähnlicher Yoshiwara-Künstler des 18. Jahrhunderts.

[1]) Ein vorzüglicher Beleg ist die herrliche Photographie Schopenhauer's, — er sitzt, die Brille in der gegen die Brust erhobenen Rechten haltend —, die neuerlich, vergrößert, durch Zinkdruck vervielfältigt ist. — Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen. Berlin, Photographische Gesellschaft. Außerdem verschiedene Aufnahmen von Bismarck, R. Wagner u. A.

Eispracht des Hochgebirges, — Landschaften, die an und für sich einen so bestimmten und starken Eindruck auf das Gemüth machen, daß schon eine rein äußerliche, empfindungslose Nachbildung genügt, um denselben ebenfalls hervorzubringen. — Auf solche Weise ist schon mehr als ein Künstler zu dem Ruhme einer tiefen und zarten Empfindung gekommen, wie ein reicher Mann in den Ruf seiner Kennerschaft, weil er einige gute Kunstwerke ererbt hat. Man sieht jedenfalls, daß bei der psychologischen Ausdeutung von Bildwerken einige kritische Vorsicht nicht schaden kann. Vornehmlich soll man sich hüten, seine Schlüsse auf ein einzelnes Werk zu gründen. Erst wenn man sich überzeugt hat, daß aus dem ganzen Lebenswerke eines Künstlers gleiche oder verwandte Gefühle sprechen, erst dann darf man mit einiger Sicherheit annehmen, daß dieselben ein Ausdruck seiner Persönlichkeit sind als derjenigen Größe, die unter dem Wechsel der Lebensschicksale wesentlich constant bleibt. Und doch kann man sich auch in diesem Falle noch arg täuschen. Die Erfahrung lehrt nämlich, daß Künstler sich zuweilen auf Darstellungen eines bestimmten Gefühlscharakters nicht sowohl aus inneren als aus ganz äußerlichen Gründen beschränken, nicht weil dieselben ihrer Gemüthsstimmung, sondern weil sie ihrem praktischen Interesse entsprechen. Nicht wenige haben ihr ganzes Leben lang melancholische Haidelandschaften oder heitere Kinderscenen gemalt, aus keinem anderen Grunde, als weil sie einmal mit einer Darstellung einen Erfolg gehabt haben, der ihnen die vortheilhafte Verwerthung ähnlicher Bilder verbürgt[1]); — oder auch nur, weil sie zu faul oder zu schwach waren, sich aus einer bequemen Routine wieder herauszuarbeiten[2]). — Mit

[1]) In manchen ähnlichen Fällen liegt die Schuld weniger an dem Künstler als an dem Publikum, welches immer wieder dasselbe Stück von ihm verlangt, und ihn dadurch am Ende in ein ödes Virtuosenthum hineinzwingt.

[2]) Einen ergötzlichen Typus dieser Art hat Gottfried Keller in seinem „Grünen Heinrich" vorgeführt, den Maler Erickson. „Seine kleinen Werke enthielten weiter nichts, als ein Sandbord, einige Zaunpfähle mit Kürbissen oder ein paar magere Birken mit einem blassen schwindsüchtigen

einem Worte also, es ist möglich, daß ein Bildwerk die persönliche Gemüthsart des Künstlers ausdrückt, aber es ist keineswegs nothwendig.

Die intellectuale Begabung tritt in den Werken der bildenden Künstler viel weniger deutlich hervor als die emotionale. Die Bildnerei eignet sich schlecht zur Darstellung von Processen und Producten des Denkens; ihr steht für solche Zwecke im Allgemeinen nur der armsälige Nothbehelf von Allegorieen und Symbolen zu Gebote[1]). Man wird vielleicht sagen, daß sich die

---

Wölkchen in der Luft. Warum sie den Liebhabern gefielen und wie er selbst dazu gekommen, sie zu malen, wußte er nicht zu sagen und Niemand. Erickson war nicht etwa ein schlechter Maler, dazu war er zu geistreich; er war gar kein Maler. Das wußte er selbst am besten, und aus humoristischer Verzweiflung verhüllte er die Nüchternheit und Dürre seiner Erfindungen und seine gänzliche Unproductivität mit so verzwickten zierlichen Pinselstrichen, geistreichen Schwänzchen und Schnörkelchen, daß die reichen Kenner ihn für einen ausgesuchten Kabinetsmaler hielten und sich um seine seltsamen Arbeiten stritten. Seine größte, tiefsinnigste Kunst, und von wahrhaftem Verdienst, bestand in der weisen Oekonomie, mit welcher er seine Bildchen so anzuordnen wußte, daß weder durch den Gegenstand, noch durch die Beleuchtung Schwierigkeiten erwuchsen und die Inhaltlosigkeit und Armuth als elegante Absichtlichkeiten erschienen." Der grüne Heinrich (erste Ausgabe). III 177, 178. — Das Geschlecht der Erickson ist denn auch Dank unserer verständnißvollen Kunstkennerschaft keineswegs ausgestorben; sondern es blüht und gedeiht vielmehr gerade in diesem Zeitalter der Specialitäten üppiger als jemals.

[1]) Der beste Beweis für die Unzulänglichkeit dieses Ausdrucksmittels ist, daß die meisten bildnerischen Allegorieen eines Commentares bedürfen. So haben die Werke Max Klinger's, in denen die Allegorie eine große Rolle spielt, bereits eine ganze Reihe von Deutungen und Erläuterungen hervorgerufen, die, bezeichnend genug, einander in Hauptpunkten widersprechen. Die Allegorieen Goya's, — in den Capricios und Proverbios — sind fast alle vollkommen unverständlich trotz den Unterschriften, mit denen sie der Künstler selbst versehen hat. Auch die Allegorieen der Renaissance sind für uns zum großen Theile ungelöste Räthsel. Vgl. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance. II 122 ff. —

intellectuale Befähigung des Künstlers schon in der Art der Auffassung und Darstellung eines Gegenstandes offenbare. Allein diese ist, bei genialen Künstlern, Nichts weniger als ein Ergebniß und ein Zeugniß einer intellectualen Thätigkeit, sondern in der Hauptsache ein Product jener unbewußten Schöpferkraft, die von dem Intellecte gänzlich unabhängig ist. In der That wäre auch kein psychologischer Scharfsinn im Stande, die Individualität eines Menschen durch Beobachtungen und Schlüsse so zu erfassen, wie sie sich dem Genie eines Rembrandt oder eines Velasquez unmittelbar anschaulich dargestellt hat und von ihm dargestellt ist. Ebenso zeugen die großartigen Compositionen eines Raphael und Michel Angelo nicht etwa von klarer Ueberlegung, kluger Berechnung, oder überhaupt von irgend einer intellectualen Fähigkeit und Thätigkeit im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern nur von der unbewußt organisirenden genialen Kraft, welche höher und mächtiger ist als alle Vernunft. In den Werken der Talente, die im Gegensatze zu denen der Genies, nicht unbewußt geworden, sondern bewußt gemacht sind, kommt freilich die intellectuale Begabung des Künstlers zu bedeutenderer Wirksamkeit und daher auch zu deutlicherem Ausdrucke; aber die Erzeugnisse der Talente sind von wahren, d. h. genialen Kunstwerken ebenso verschieden, wie imitirte Diamanten von den ächten Edelsteinen. — Die Künstlergeschichte lehrt, daß das bildnerische Genie durchaus nicht immer mit einem hervorragenden, sondern recht häufig mit einem mittelmäßigen, zuweilen sogar mit einem schwachen Verstande verbunden ist. Arréat übertreibt, indem er Lionardo da Vinci und Albrecht Dürer wegen ihrer mathematischen Befähigung als

---

Ebenso wird auch der „Witz" vieler humoristischer und satirischer Zeichnungen, z. B. von Gavarni und John Leech erst durch die Unterschrift klar, also durch ein ganz äußerliches Hilfmittel. Zuweilen erlauben sich derartige Künstler sogar, erläuternde Anmerkungen mitten in das Bild hineinzuschreiben, wie man z. B. häufig auf den Kupferstichen des Hogarth sehen kann, dem der Gebrauch eines so unkünstlerischen Mittels freilich zu verzeihen ist, da er auch unkünstlerische Zwecke verfolgt.

„monstres“ unter ihren Genossen bezeichnet; aber er hat Recht, wenn er von den Malern im Allgemeinen sagt, daß sie nicht im Stande seien, wissenschaftliche Leistungen zu verstehen, geschweige denn hervorzubringen[1]). Bei einigen reicht der Intellect kaum für die gewöhnlichen Bedürfnisse aus: man kennt vorzügliche Bildner, welche ihre Verehrer bei persönlicher Bekanntschaft immer von Neuem durch die außerordentliche Enge und Trübe ihrer Gedanken, durch die kindische Schwäche ihrer Logik überrascht haben[2]).

Von großen Dichtern braucht man Enttäuschungen dieser Art nicht zu fürchten; denn die Production des Dichters steht in unmittelbarem und unlösbarem Zusammenhange mit seiner intellectualen Begabung und Bildung. Ist doch das Material, in dem er seine Phantasiegebilde verkörpert, ein Product des Intellectes, die Begriffe, „aus deren abstracter durchsichtiger Allgemeinheit“ er „durch die Art, wie er sie verbindet, das Konkrete, Individuelle, die anschauliche Vorstellung gleichsam zu fällen versteht: wie der Chemiker aus völlig klaren und durchsichtigen Flüssigkeiten, indem er sie vereinigt, feste Niederschläge erhält“[3]). Und nicht nur die

---

[1]) Arréat. p. 132.

[2]) Man denke an den halbidiotischen Katzen-Raphael Gottfried Mind; an den großen englischen Landschafter Turner; an den genialen Wirrkopf Courbet, von dem Decamps mit Recht gesagt hat: „l'homme manque de sens commun.“ Ist doch auch der bildnerische Lebensberuf der Ausbildung wissenschaftlicher Fähigkeiten nicht gerade günstig, weniger weil er die Aufmerksamkeit auf die sichtbaren Erscheinungen concentrirt, als weil er sie auf die concreten einzelnen beschränkt. Denn wer nach wissenschaftlichen Zielen, d. h. nach Erkenntnissen strebt, darf nicht am Einzelnen haften bleiben, sondern er muß zum Allgemeinen fortschreiten, von Wahrnehmungen und Vorstellungen zu Begriffen. Dieser begrifflichen Auflösung und Vereinigung aber widersetzt sich die concrete Fülle und individuale Bestimmtheit der Wahrnehmungen und Vorstellungen, zu denen der Bildner durch seinen Beruf erzogen wird.

[3]) Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I. Drittes Buch, § 51.

Elemente des dichterischen Materiales, die Begriffe und Worte, auch die Formen, zu denen sie vereinigt werden, die Sätze und ihre engeren und weiteren Verbände sind intellectualer Natur. Ein poetisches Werk ist allerdings wesentlich nach ästhetischen Principien organisirt; allein seine ästhetische Einheit wird immer von einer logischen Einheit gehalten und getragen wie der Körper von dem Knochengerüste. Die logische Organisation ist, wie gesagt, nur Mittel zum Zwecke, aber ein unentbehrliches; so wenig man Wein ohne Gefäße aufbewahren und verschänken kann, so wenig kann man poetische Gefühle ohne intellectuale Formen darstellen und mittheilen. — Vor Allem aber ist schon die poetische Auffassung an sich viel intellectualer als die bildnerische. Der Bildner nimmt und giebt die Dinge, wie sie sich in einem bestimmten Momente unmittelbar darstellen: er braucht nicht über die sinnliche Anschauung hinauszugehen. Der Dichter dagegen faßt und zeigt die Dinge erstens nicht nur von ihrer äußeren, sondern auch, und zwar hauptsächlich, von ihrer inneren Seite, und zweitens nicht nur in irgend einem Zustande, sondern vornehmlich in ihrer Bewegung und Entwickelung[1]). Ihm wird also der Stoff nur zu einem Theile durch die sinnliche Anschauung geliefert; den größeren und bedeutenderen Theil muß er sich erst durch intellectuale Operationen erschließen. Deßhalb kann es wohl einen großen Bildner, aber keinen großen Dichter ohne großen Intellect geben. Man spricht denn auch sehr oft von der Weisheit der Dichter und sehr selten von der Weisheit eines Bildners. Die Völker haben wahrlich Recht, wenn sie ihre großen Dichter zugleich als ihre Lehrer und Erzieher verehren. Welche Fülle von lichten und kostbaren Wahrheiten strahlt aus der Poesie eines Cervantes, eines Shakespeare, eines Goethe, Schiller, Gotthelf, Keller!

---

[1]) Auch die größten „Erzähler" unter den Bildnern, — wie Dürer in seinen Passionen und Carpaccio in seiner Ursula-Legende (Akademie in Venedig) und den Geschichten des Georg und des Hieronymus (San Giorgio degli Schiavoni) schildern niemals die Entwickelung eines Vorganges als solche.

Alle Meister der Poesie[1]) sind in der That als Dichter und als Denker gewaltig; und sehr viele haben ihre intellectuale Kraft nicht allein in ihren künstlerischen Werken, sondern auch durch wissenschaftliche Leistungen bewiesen. Man denke an die politischen und theologischen Schriften Milton's, an die tiefsinnigen philosophischen Untersuchungen Schiller's, an die großartigen naturwissenschaftlichen Arbeiten Goethe's, die feinen ästhetischen Darlegungen Keller's in seinen Briefen an Hettner, Gobineau's geniale Behandlung culturhistorischer Probleme, und unzähliges Andere.

Indessen so unentbehrlich eine hohe intellectuale Begabung für die poetische Production ist, und so unzweideutig sie darin zum Ausdrucke kommt, so spielt sie in der Poesie doch nur die untergeordnete Rolle eines Mittels. Die Quelle der Dichtung liegt nicht in dem Verstande, sondern in dem Gemüthe: — der Dichter stellt die Erscheinungen dar, wie sie auf das Gemüth wirken. „Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken, macht den Poeten", sagt Goethe[2]). Auch die Bildnerei hat die Fähigkeit, Gemüthsbewegungen, Stimmungen und Leidenschaften auszudrücken, allein nur in einem viel geringeren Maaße als die Poesie. Während nämlich der Bildner durch seine eigenthümlichen Mittel auf die Darstellung einer einzelnen dauernden Stimmung oder eines einzelnen Momentes einer Gemüthsbewegung beschränkt ist, vermag der Dichter den Gefühlen und Leidenschaften in ihrer Bewegung, in ihrer ganzen lebendigen Entwickelung und mannichfaltigen Verflechtung gerecht zu werden. — Um eine Erscheinung poetisch darstellen zu können, muß man sie fühlen.

„I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling."

Dies gilt nicht nur von Byron selbst; sondern mehr oder weniger

---

[1]) D. h. nicht etwa alle kleinen Lyriker und Novellisten.

[2]) Eckermann. I. 154.

von jedem wahren Dichter[1]). Es giebt poetische Genies, bei denen jene Macht der Einfühlung fast schrankenlos ist. Ein Shakespeare und ein Goethe hätten mit Recht sagen dürfen „Nil humani a me alienum“. Nur solchen Weltdichtern gebührt eigentlich das, was Schopenhauer von dem Dichter überhaupt gesagt hat: „er ist der allgemeine Mensch: Alles, was irgend eines Menschen Herz bewegt hat, und was die menschliche Natur, in irgend einer Lage, aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet, ist sein Thema und sein Stoff; wie daneben auch die ganze übrige Natur“[2]), — und an einer anderen Stelle — „große Dichter verwandeln sich ganz in jede der darzustellenden Personen und sprechen aus jeder derselben, wie Bauchredner; jetzt aus dem Helden, und gleich darauf aus dem jungen unschuldigen Mädchen, mit gleicher Wahrheit und Natürlichkeit“[3]). Die meisten Dichter besitzen diese Gabe jedoch

---

[1]) Oder wie derselbe Byron seinen Tasso sagen läßt:

„from my very birth
My soul was drunk with love, which did pervade
And mingle with whate'er I saw on earth;
And objects all inanimate I made
Idols, and out of wild and lonely flowers
And rocks, whereby they grew, a paradise,
Where I did lay me down within the shade
Of waving trees, and dream'd uncounted hours,
Though I was chid for wandering.“

The Lament of Tasso VI.

[2]) Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung. Drittes Buch, § 51.

[3]) Welt als Wille und Vorstellung II. Drittes Buch, Kapitel 37. — Balzac erzählt von sich selbst: „Bei mir war die Beobachtung zur Intuition geworden; sie durchdrang die Seele, ohne den Körper zu vernachlässigen; oder besser gesagt, sie erfaßte alle äußeren Einzelheiten mit solcher Schärfe, daß sie alsbald durch das Aeußere hindurchdrang; sie verlieh mir die Fähigkeit, das Leben des Individuums, auf welches sie gerichtet war, zu leben; sie erlaubte mir, mich ihm zu substituiren gleich

nur in beschränktem Maaße; viele, und zwar nicht nur Lyriker, haben sogar fast immer nur ihr eigenes Gemüthsleben im engsten persönlichen Sinne dargestellt. Diese letzten stehen als *subjective* Dichter den zuerst charakterisirten *objectiven* gegenüber. Im Grunde freilich stellt jeder Dichter in jedem Falle nur sein eigenes Gemüthsleben dar; denn eben nur was er selbst fühlt, kann er poetisch erfassen und darstellen. Der Unterschied zwischen dem objectiven und dem subjectiven Dichter besteht also darin, daß das Gemüth des ersten viel reicher und zugleich beweglicher ist als das des zweiten. Jener besitzt in seinem Gemüthe gleichsam ein Universallexikon für alle möglichen Sprachen; während dieser nur seine eigene Sprache oder gar nur seinen besonderen Dialekt versteht. — Man kann also sehr wohl aus dem Gefühlsgehalte der Dichtung[1]) die *Gefühlsweite* des Dichters erkennen; keineswegs aber darf man daraus ebenso unmittelbar auf die *Stärke* seiner Gefühle schließen; obgleich man es oft genug thut, als ob extensive und intensive Größe nicht einigermaßen verschiedene Dinge wären. Es ist sicher, daß der Dichter seine Gegenstände gefühlt hat; allein es ist nicht so leicht zu erkennen, bis zu welchem Grade er sie gefühlt hat. *Byron* hat zwar gesagt: „what is poesy but to create from over-feeling good or ill?“ —; aber in Wahrheit haben gewiß nicht alle Dichter aus einer „Ueberfülle der Gefühle“ geschaffen, und am wenigsten vielleicht der kokette egoistische *Byron* selbst. Jedenfalls ist es durchaus nicht nothwendig, daß die Gefühle, welche der Dichter ausdrückt, von ihm besonders tief und stark empfunden werden;

---

dem Derwische in dem Märchen aus Tausend und Einer Nacht, der den Körper und die Seele der Personen annahm, über die er eine gewisse Zauberformel gesprochen hatte. Wenn ich den Leuten auf der Straße zuhörte, so vermochte ich mir ihr Leben anzueignen; ich fühlte ihre Lumpen auf meinem Rücken; meine Füße schritten in ihren zerlöcherten Schuhen; ihre Wünsche, ihre Bedürfnisse, Alles das ging in meine Seele und meine Seele ging in die ihre über.“

[1]) Selbstverständlich läßt sich ein solcher Schluß nicht auf ein einzelnes Werk, sondern nur auf das Lebenswerk eines Dichters sicher gründen.

im Gegentheile, es kann für ihre poetische Verwerthbarkeit sogar viel vortheilhafter sein, wenn sie verhältnißmäßig schwach und oberflächlich sind. Denn um seine Gefühle künstlerisch auszubilden, muß der Dichter sie ästhetisch auffassen, d. h. als etwas, das sein praktisches Wohl und Wehe nicht berührt. Solcher ästhetischen Ruhe aber ist eine sehr heftige Gemüthsbewegung offenbar nicht günstig. — Jeder Dichter fühlt gewissermaßen, um zu fühlen; und von mehr als einem kann man wie Mephisto von Faust sagen, daß er mit seinem Grame spielt; — wie man eben nur mit einem zahmen Hausthierchen, nimmermehr aber mit einer reißenden Bestie spielen kann. Er drapirt sich mit seinem Schmerze wie ein Theaterkönig mit seinem Purpurmantel; denn sein Schmerz ist eben nicht der starre wuchtende Bleimantel, den die Verdammten in Dante's Hölle schleppen. Wie das Meer so schlägt auch sein Gemüth nur auf der Oberfläche Wellen; die Tiefe bleibt vom Winde unbewegt. Ein Fühlen solcher Art unterscheidet man als ein anempfundenes von dem wirklich empfundenen: — der Dichter hat die Stimmungen und Leidenschaften, die er schildert, thatsächlich erlebt; aber mehr in der Vorstellung als in der Empfindung, mehr im Spiele als im Ernste.

Freilich paßt diese Schilderung keineswegs auf jeden Dichter. Es giebt sehr viele — und es sind nicht die schlechtesten —, deren Poesie thatsächlich durch die „Ueberfülle der Gefühle" hervorgetrieben ist, die mit Goethe's Tasso rufen können:

„Die Thräne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt. — Und mir noch über alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide."

Das Erste, mit dem das gepreßte Herz dem Drange der Wonne und des Wehes Luft macht, ist zwar auch bei dem Dichter wie bei einem anderen Menschen eher ein Schrei als ein wohlgefügtes Poem. In dem wild erregten Sturme und Brande der

Gefühle kann man ebensowenig eine Dichtung produciren, wie in einer Feuersbrunst einen Schmuck schmieden. Man muß warten, bis sich die Lohe gelegt und die Gluth gekühlt hat; erst wenn Freuden und Schmerzen durch die Zeit gemildert sind, vermag der Dichter sie ruhig und objectiv zu schauen und zu bilden. Seine Erlebnisse gleichen nach einem schönen Worte Geibel's den Orangen; wie diese erst im Schiffe reifen, so werden jene erst in der Erinnerung ästhetisch genießbar. Aber selbst nach langer Zeit sind solche Gefühle zuweilen noch so übermächtig, daß sie dem Künstler Hand und Auge bei der Arbeit unsicher machen, daß dem Dichter, der von längst vergangenen Schmerzen singt, mitten in der Melodie die Stimme bricht. „Alte Wunden bluten neu, wenn ich nur an die Ausführung denke", schreibt Dickens in jenem Briefe an Forster. Deßhalb vermißt man denn auch in den Werken solcher tief empfindenden Dichter nicht selten die feinste und vollkommenste künstlerische Ausarbeitung, bei der kühlere Naturen durch kein Uebermaaß ihrer Gefühle gestört werden. Ein typischer Vertreter für die erste Art ist Jeremias Gotthelf, einer der zweiten sein Landsmann, Gottfried Keller[1]). — Es ist nicht immer leicht zu entscheiden, welcher der beiden Arten ein Dichter angehört; manchmal ist es vielleicht sogar unmöglich, — wenigstens aus seinen Werken allein. Man sagt wohl, daß ein in seiner Tiefe erschüttertes Dichtergemüth einen Klang gebe, welchen der natürliche gesunde Sinn erkennen müsse. In der That offenbart sich die Tiefe des poetischen Gefühles am sichersten der unmittelbaren Empfindung. Daß man sich jedoch dabei sehr täuschen kann, beweisen zur Genüge die überaus häufigen Widersprüche zwischen der Vorstellung von dem menschlichen Charakter eines Dichters, welche sich enthusiastische Leser aus seinen Werken machen, und der Darstellung, welche ein nüchterner Beobachter aus seinem Leben schöpft.

Daraus, daß dem Dichter das Vermögen des Mitgefühles im reichen Maaße eigen ist, scheint zu folgen, daß er auch zum

---

[1]) Besonders lehrreich ist eine Vergleichung von Keller's „Sieben Legenden" und Gotthelf's „Bildern und Sagen aus der Schweiz".

ethischen Empfinden und Handeln besonders befähigt sein müsse; denn wirklich ist ja das Mitgefühl, wie Schopenhauer erkannt hat, die lebendige Wurzel alles ethischen Wesens. Es ist daher auch nicht wunderbar, daß man unzählige Male versucht hat, aus dem Charakter der Dichtung einen Schluß auf den ethischen Charakter des Dichters zu ziehen; aber man darf sich freilich auch nicht darüber wundern, daß man dabei sehr viele arge Fehlschlüsse gemacht hat. Allerdings besitzt ein Dichter, wenigstens ein großer Dichter, die Fähigkeit eines leicht erregbaren und weit ausdehnbaren Mitgefühles; allein es ist für seinen poetischen Beruf durchaus nicht erforderlich, daß sein Mitgefühl so stark erregbar sei, wie es für seinen menschlichen Beruf zu wünschen wäre. Ganz im Gegentheile, ein sehr kräftiges Mitgefühl wäre für seine Kunst nicht nur überflüssig, sondern geradezu schädlich; denn es würde ihm die freie heitere Ruhe der ästhetischen Anschauung stören. Wenige Dichter haben mit so feinem und richtigem Gefühle eine solche Fülle der zartesten Empfindungen und der stärksten Leidenschaften dargestellt wie Gottfried Keller. Und doch sagt Bächtold von diesem großen Künstler ohne Zweifel mit Recht: „Es mangelte ihm das tiefe Wohlwollen. Nirgends in seinem Leben eine dauernde Neigung, nirgends eine ganz innige Freundschaft. Dem Menschen fehlt die Milde und Gütigkeit der Seele, die auch etwa das Geringere, das in der Welt vorhanden ist, neben sich duldet“[1]). Was für den Menschen ein Nachtheil, war ein Vortheil für den Künstler. Denn das ethische Verhalten zu Menschen und Dingen steht in einem Gegensatze zu dem ästhetischen. Beide setzen allerdings dieselbe Grundbedingung voraus: Mitgefühl. Aber während das Mitgefühl in dem einen Falle Motiv zur Handlung wird, bleibt es in dem anderen an und für sich Gegenstand der Anschauung und der Behandlung. Die ethische Auffassung der Dinge stört und zerstört ihre ästhetische Anschauung. Selbstverständlich sind einem Menschen beide Arten des Verhaltens möglich; aber wo in Folge einer eigenartigen Anlage die eine vorherrscht,

[1]) Bächtold, Gottfried Keller's Leben III 314.

da drängt sie die andere antagonistische zurück. Heilige sind niemals Künstler; und Künstler sind niemals Heilige gewesen. — Jedenfalls besteht zwischen der Fähigkeit der ästhetischen Auffassung und Darstellung und der Fähigkeit der praktischen Ausführung ethischer Handlungen ein so großer und offenbarer Unterschied, daß uns ein Mensch, der sich darüber verwundert oder gar entrüstet, daß ein Dichter, der ihm ein ethisches Idealbild poetisch ergreifend dargestellt hat, selbst Nichts weniger als eine ethische Idealgestalt ist, — daß uns ein solcher nicht weiser dünkt als der Narr, welcher einen Künstler, der einen schönen Jüngling gemalt hatte, einen Betrüger schalt, weil er selbst ein häßlicher alter Kerl sei.

Unter allen großen Künsten eignet sich keine so wenig zum Ausdrucke der menschlichen Persönlichkeit des Künstlers als die Musik. Denn keine andere hat so geringe Beziehungen zu der wirklichen Welt, in der die menschliche Persönlichkeit wurzelt und wirkt. Alle übrigen Künste nehmen das Material zu ihren Gebilden aus der Natur; die Musik erschafft sich ihr Material, die Töne, welche nicht in der Natur, sondern nur in der Musik zu finden sind. Alle übrigen Künste formen ihre Werke mehr oder weniger getreu nach natürlichen Vorbildern; die rhythmischen, harmonischen und melodischen Formen, zu denen die Musik die Töne vereinigt, sind ganz eigener Art. Alle übrigen Künste drücken, in ästhetischer Form, Vorstellungen und Gefühle aus, welche auch dem praktischen Leben angehören; die Vorstellungen und Gefühle, welche die Musik erregt, haben, soweit sie nicht rein musikalisch sind, nur eine sehr allgemeine Analogie mit denen des Lebens. Dieser Unabhängigkeit der Musik von der Natur entspricht das Verhältniß zwischen der künstlerischen und der menschlichen Eigenart des Musikers[1]).

Wie wenig man bei dem Musiker von der künstlerischen Seite der Persönlichkeit auf die menschliche schließen kann, zeigt sich schon bei einer Untersuchung der sinnlichen Oberfläche seines Wesens.

---

[1]) Selbstverständlich ist hier immer nur von dem productiven Musiker, dem Tondichter, die Rede.

Man sollte glauben, — und man glaubt es in der That — daß der Musiker mit einem besonders vollkommenen akustischen Organe begabt sei. Die Wahrheit ist, daß sich sein Ohr durch eine feine Empfindlichkeit für die Töne und ihre Intervalle auszeichnen muß. Allein es ist durchaus nicht ausgemacht, ob Musiker überhaupt — d. h. nicht bloß musikalische Laute — schärfer hören als Nichtmusiker. Stumpf sagt in seiner „Tonpsychologie": „die tägliche Erfahrung lehre, daß ein hervorragend scharfes Gehör für den Musiker nicht unentbehrlich sei"[1]).

Die Musik vermag durch gewisse Mittel — durch die Klangfarbe und durch den Charakter der melodischen Bewegung — außermusikalische Gefühle und Gefühlsbewegungen auszudrücken[2]); aber nur in einer sehr unbestimmten und ganz allgemeinen Weise. Erstens ist der musikalische Ausdruck außerordentlich vieldeutig; und zweitens sind die ausgedrückten Gefühle aller individualen Körperlichkeit entkleidet; die Musik redet nicht sowohl von wirklichen einzelnen Gefühlen, als von Ideen von Gefühlen im Sinne Platon's. Wie weit darf man diesen Gefühlsgehalt der Musik für den Ausdruck des persönlichen menschlichen Gefühlslebens des Musikers halten? — Es ist offenbar, daß ein Schluß von dem ersten auf das zweite nicht nur denselben Bedenken unterliegt, die wir in der Sache des Dichters geltend gemacht haben, sondern außerdem noch anderen und schwereren. Selbst wenn wir von der Vieldeutigkeit der musikalischen Ausdrucksformen absehen wollen, der Mangel an individualer Charakterisirung der ausgedrückten Gefühle macht es vollkommen unmöglich, zu erkennen, wie weit sich die Gefühle des Musikers ausdehnen, ob er an den Leiden und Freuden Anderer lebendigen Antheil nimmt, oder ob er nur seine eigenen empfindet; ob er ein egoistisches oder ein sympathisches Gemüth besitzt. Nach unserer Meinung redet er weder von seinen eigenen noch von den Gefühlen anderer Personen;

[1]) Stumpf, Tonpsychologie I 408.

[2]) Man vergleiche darüber das vortreffliche Buch Friedrich von Hausegger's, Die Musik als Ausdruck.

was er in seiner Musik ausdrückt und was wir dabei empfinden, gehört nicht den einzelnen verschiedenen Individuen, sondern dem Menschen: — es sind Gefühle, die jenseits der Individuation liegen.

Wenn die Musik schon für die emotionale Seite der Persönlichkeit ein sehr fragwürdiges und im besten Falle höchst unvollkommenes Ausdruckmittel ist, für die intellectuale Befähigung und Bethätigung versagt sie ganz und gar. Sie kann unter gewissen Umständen den Gefühlston der Vorstellungen wiedergeben, unter keinen Umständen aber kann sie den eigentlichen Inhalt der Vorstellungen ausdrücken, geschweige denn abstracte Begriffe und Denkprocesse. Niemand ist im Stande, aus einem musikalischen Werke herauszuhören, ob der Schöpfer desselben ein guter oder ein schlechter Beobachter, ob der Kreis seiner außermusikalischen Vorstellungen enge oder weit, ob ihr Inhalt klar oder trübe ist, ob er durch Natur und Erziehung die Kraft hat, aus seinen einzelnen Wahrnehmungen und Vorstellungen selbstständig allgemeine Begriffe zu bilden und dieselben zu festen und langen Gedankenfolgen zusammenzufügen, auf denen er zu neuen weiteren Erkenntnissen emporsteigt; denn Alles dieses liegt vollkommen außerhalb der Sphäre der Musik. Freilich steht diese Ansicht im schärfsten Widerspruche zu der modernen musikalischen Theorie und Praxis, welche die eigentliche Aufgabe und das höchste Ziel der Musik in dem rhythmischen und harmonischen Ausdrucke ganz bestimmter außermusikalischer Gefühls-, Vorstellung- und Gedanken-Reihen erkannt hat, und demgemäß musikalische Transscriptionen Nietzschescher und Schopenhauer'scher Philosopheme, — wir wissen nicht, ob nicht auch Kant's Vernunftkritik bereits in Musik gesetzt ist, — producirt und gebührlich bewundert. Gerade die Werke dieser Art aber halten wir für die besten Argumente für unsere Ansicht; denn wir haben noch immer gefunden, daß der Inhalt nicht in der Musik zu hören, sondern nur im Textbuche oder im „Leitfaden" zu lesen war, ohne dessen Belehrung schwerlich irgend Jemand den „Sinn" des Werkes hätte errathen können. Daß sich auch wirkliche und große Musiker zuweilen auf diesen Irrweg haben verlocken lassen, ist eine unbestreitbare Thatsache; aber sie

beweist wahrlich nichts Anderes, als daß ein guter Musiker ein schlechter Theoretiker sein kann, — und eben damit, daß wir mit unserer Behauptung der Unabhängigkeit der musikalischen von der intellectualen Begabung Recht haben.

In der That, nirgends tritt der Unterschied zwischen der menschlichen und der künstlerischen Persönlichkeit so stark hervor als bei dem Musiker. Hier scheinen beide fast in demselben Verhältnisse zu stehen, wie Kerze und Leuchter. Gleichwie die Kerze ebenso hell brennt, ob ihr Leuchter aus schlechtem Thone oder aus gediegenem Golde gearbeitet ist, so strahlt das musikalische Genie aus den verschiedenartigsten Menschen. Es scheint so für uns. Denn thatsächlich besteht jene Unabhängigkeit, in der Musik und in allen anderen Künsten, nur für unsere beschränkte und oberflächliche Auffassung, die nicht hinabzudringen vermag in den tief verborgenen geheimnißvollen Kern des Menschenwesens, aus dem die menschliche und die künstlerische Persönlichkeit als zwei Erscheinungformen des einen Wesens hervorwachsen. Aber gerade um sich jenes tiefen wirklichen Zusammenhanges bewußt zu werden und zu bleiben, muß man den oberflächlichen, fälschlich construirten Zusammenhang in seiner Nichtigkeit erkennen.

IV.

Kunst und Race.

1.

Es ist sehr gebräuchlich geworden, die großen Unterschiede, welche die künstlerische Production in Raum und Zeit zeigt, vornehmlich aus der Verschiedenheit der künstlerischen Begabung der einzelnen Racen zu erklären. Solche Erklärungen sind offenbar so gründlich als man nur wünschen kann: denn indem man auf die angeborene Eigenart der Racen zurückgeht, erreicht man eine „letzte Thatsache", bei der sich wenigstens die Kunstforschung beruhigen darf. Auf diese Weise erklärt z. B. Topinard — in seinem Lehrbuche der Anthropologie, das in Deutschland ebenso angesehen ist als in Frankreich — die ungleiche Entwickelung der graphischen Kunst. „Für das Zeichnen sind die Anlagen verschieden. Die eine Race, deren Existenz zweifellos in die Urzeit zurückreicht, kommt nur dahin, Kreise und Striche zu zeichnen, und manche ihrer Repräsentanten können auf dem Papiere nicht einmal einen Kopf von einem Baume oder Schiffe unterscheiden[1]). Die Chinesen blieben, obgleich sie eine sociale Existenz hatten, die derjenigen der ältesten Aegypter vielleicht gleichkam, und in einer Menge anderer Beziehungen fortgeschritten sind, doch jeder Vor-

[1]) Topinard meint hier ohne Zweifel die Australier und die Buschmänner, von denen einige Reisende in der That dergleichen Thorheiten behauptet haben. Sicherlich wird es unter ihnen, ebenso wie unter uns, idiotische Individuen geben, die „nicht einmal einen Kopf von einem Schiffe unterscheiden können"; aber als Racen verstehen gerade die Australier und Buschmänner, — wie übrigens die meisten Gruppen, welche von der Jagd leben, — Naturformen weit besser zu zeichnen als viele gelehrte Europäer.

ſtellung von Perſpective fremd“ [1]). — Schon früher hat der Graf Gobineau in der urſprünglichen und unwandelbaren inneren Ungleichheit der Racen den Schlüſſel zu der geſammten Kunſtgeſchichte der Menſchheit gefunden. „La puissance des arts sur les masses se trouvera toujours être en raison directe de la quantité du sang noir“ — unter dieſem „ſchwarzen Blute“ iſt nicht etwa Venen-, ſondern Negerblut zu verſtehen — „que celles-ci pourront contenir. L'exubérance de l'imagination sera d'autant plus forte que l'élément mélanien occupera plus de place dans la composition éthnique des peuples“ [2]). „Certainement, l'élément noir est indispensable pour développer le génie artistique dans une race“ [3]). Wahrlich eine überraſchende Entdeckung, vielleicht für Niemanden mehr als für Gobineau ſelbſt, der als Sproſſe eines alten normanniſchen Geſchlechtes mit einigem Rechte auf ſein reines „weißes“ Blut und zugleich als Dichter der „Renaissance“ und der „Nouvelles asiatiques“ mit noch größerem auf ſein künſtleriſches Genie ſtolz ſein durfte. — Die Darlegungen Topinard's und Gobineau's ſind typiſch. Freilich ſind nicht Alle, die auf dieſen Pfaden wandeln, zu ſo bedeutenden Ergebniſſen gelangt; aber die Methode der Forſchung iſt faſt immer weſentlich dieſelbe. Man redet ſo lange und ſo ſicher über die verſchiedene künſtleriſche Begabung der Racen, bis man zu der feſten Ueberzeugung kommt, daß man ſehr Vieles und Sicheres darüber wiſſe. — Es iſt daher ein wenig befremdlich, daß die Meiſten, welche mit ſolcher Zuverſicht über die Eigenart der Racen reden, nicht völlig klar darüber zu ſein ſcheinen, was eine Race iſt. Jedenfalls wird dieſer Ausdruck beſonders in der

[1]) Topinard, Anthropologie. Deutſche Ausgabe. 1888. S. 409. — Ein exacter Anthropologe braucht freilich nicht zu wiſſen, daß die Chineſen die großartigſte Landſchaftmalerei ſchon zu einer Zeit beſaßen, als den beſten europäiſchen Künſtlern „jede Vorſtellung von Perſpective“ noch fremder war wie heute den jüngſten Kindern in einer Dorfſchule.

[2]) Gobineau, Essai sur l'Inégalité des Races Humaines. II p. 91.

[3]) Ebenda p. 92.

culturwissenschaftlichen Litteratur fast durchgehends so unbestimmt und so vieldeutig gebraucht, daß der Leser gewöhnlich am Ende noch weniger als am Anfange weiß, was er unter einer Race verstehen soll. Man lese z. B. den folgenden Satz Taine's, in dessen Kunstphilosophie der Racebegriff eine besonders große Rolle spielt. Taine will die Eigenart der italienischen Malerei der Renaissance erklären. „Considérons d'abord la race d'hommes qui l'a faite; si dans les arts du dessin ils ont pris cette voie, c'est en vertu d'instincts nationaux et permanents. L'imagination de l'Italien est classique, c'est-à-dire latine, analogue à celle des anciens Grecs et des anciens Romains“ [1]). Wie man sieht, behandelt er hier die Begriffe „Race“ und „Volk“ als ganz gleichwerthig, und er könnte sich dabei auf den Vorgang einer Reihe von berühmten Anthropologen berufen [2]). In der That ist keine Verwechselung so häufig als diese; und keine ist so gefährlich.

Race und Volk sind die durchaus verschiedenen Grundbegriffe zweier verschiedener Wissenschaften. Unter einer Race versteht die Anthropologie eine größere Gruppe von Menschen, welche durch den hereditären Gemeinbesitz eines bestimmten angeborenen körperlichen und geistigen Habitus untereinander verbunden und von anderen derartigen Gruppen getrennt sind. Unter einem Volke dagegen versteht die Ethnologie eine größere Gruppe von Menschen, welche durch den Gemeinbesitz gewisser erworbener culturaler Güter zu einer Einheit verbunden und von anderen Einheiten der gleichen Art getrennt sind. Meist benützt man die Sprache, das wichtigste aller Culturmittel, als Kriterium der Volkszugehörigkeit, so daß man unter einem

[1]) Taine, Philosophie de l'Art p. 134.

[2]) An anderen Stellen wiederum hat Taine den fundamentalen Unterschied zwischen Race und Volk vollkommen klar und richtig auseinandergesetzt, — z. B. Philosophie de l'Art p. 256, 292, 293. — Histoire de la Litérature Anglaise. I, p. XXIII, XXIV; aber leider hat ihn diese theoretische Unterscheidung keineswegs gehindert, in der Praxis der Untersuchung Beides immer wieder zu verwirren.

Volke die Gemeinschaft aller derjenigen versteht, welche die gleiche Muttersprache reden: — unter dem deutschen Volke also nicht bloß die Reichsdeutschen, sondern auch die Deutschen Oesterreichs, der Schweiz, Rußlands und der amerikanischen Staaten. In anderen Fällen bezeichnet man als Volk eine Gruppe, welche eine staatliche Gemeinschaft bildet, gleichviel ob ihre Mitglieder dieselbe Sprache reden oder nicht: — in diesem Sinne redet man von einem schweizerischen Volke, obwohl die Bürger der Schweiz in drei große und noch einige kleine Sprachgebiete vertheilt sind, von einem nordamerikanischen Volke u. s. w. Aber, mag man nun die Sprach- oder die Staatsgemeinschaft als Kriterium verwenden, in jedem Falle ist es ein Culturgut, welches über die Zugehörigkeit zu einem Volke entscheidet. Der Begriff des Volkes ist ein culturwissenschaftlicher; der Begriff der Race dagegen ist ein naturwissenschaftlicher. Die Einheit einer Race gründet sich nicht auf den Gemeinbesitz irgend welcher Culturerrungenschaften, sondern auf den Gemeinbesitz gewisser Natureigenschaften, und zwar nicht sowohl einzelner, als vielmehr eines ganzen Complexes natürlicher Anlagen, wie wir ihn vorhin als Habitus bezeichnet haben. Die angeborenen Eigenschaften, welche den Charakter einer Race bilden, sind sowohl körperlicher als geistiger Art. Da sich aber die ersten leichter erkennen und genauer bestimmen lassen als die zweiten, so hat die Anthropologie von jeher sie vornehmlich zu Racekriterien gewählt. Früher hat sie dabei oft den Fehler gemacht, ein einzelnes körperliches Merkmal herauszugreifen, und auf diese Weise ist sie zu Eintheilungsystemen gekommen, die den natürlichen Verhältnissen geradezu Gewalt anthuen[1]). Allmählich scheint sie indessen zu der Erkenntniß zu gelangen, daß man die körperlichen Merkmale nicht einzeln, sondern in ihrer organischen Verbindung in das Auge fassen muß[2]).

---

[1]) Besondere Beachtung verdient in dieser Beziehung die berühmte Eintheilung der menschlichen Racen nach der Bildung der Haare von Friedrich Müller und Ernst Häckel.

[2]) Wir verweisen auf die vortrefflichen Ausführungen Ehrenreich's

Race und Volk sind also zwei Begriffe, welche sich nicht decken. Nur in sehr seltenen Fällen bildet eine Race ein Volk. In der Regel ist eine Race in zahlreiche verschiedene Völker getheilt, wie die Negerrace, die nicht bloß politisch, sondern auch linguistisch ganz und gar zersplittert ist. Und auf der anderen Seite ist fast jedes größere Volk aus Bestandtheilen verschiedener Racen zusammengesetzt, — wie die englische Nation, selbst im engsten Sinne genommen, Angehörige der germanischen, der romanischen und der keltischen Race — um nur die Hauptelemente zu nennen — vereint. Es giebt also wohl ein englisches Volk, aber keineswegs eine englische Race. Auch die chinesische Race, über deren mangelhafte zeichnerische Begabung uns Topinard so lehrreiche Aufschlüsse gegeben hat, ist eine höchst fragwürdige Größe. Die große Masse des chinesischen Volkes besteht aus Angehörigen der mongolischen Race; allein es ist sicher, daß unter der ungeheueren Bürgerschaft des Reiches der Mitte noch manche andere Racen vertreten sind.

Wenn wir uns jetzt, ausgerüstet mit einer klaren Erkenntniß des Unterschiedes zwischen Race und Volk, zu jenen gangbaren Lehren über die verschiedene künstlerische Begabung der Racen zurückwenden, so gewahren wir, daß die Meisten, indem sie von dem Charakter einer Race reden, in Wirklichkeit den Charakter eines Volkes meinen, zu dem sich der erste verhält wie ein Factor zu einem Producte. Der Volkscharakter, der beständig mit dem Racecharakter verwechselt wird, ist erst das Ergebniß aus dem Zusammenwirken der ursprünglichen dauernden Eigenart einer oder mehrerer Racen auf der einen Seite und einer Unzahl stetig wechselnder culturhistorischer Einflüsse auf der anderen. Der Volkscharakter wird nicht, wie der Racecharakter, angeboren, sondern anerzogen. Er bleibt nicht, wie dieser, in allem Wechsel der culturhistorischen Bedingungen beständig, sondern er wandelt sich mit diesen, so daß der Charakter eines Volkes im Laufe der

---

in der Einleitung zu seinen „Anthropologischen Studien über die Urbewohner Brasiliens".

Zeiten ein ganz verschiedener werden kann, während der Charakter einer Race, solange dieselbe nicht durch Mischung verändert wird, zu allen Zeiten und unter allen Bedingungen der gleiche bleibt. Daraus, daß der Racecharakter dem variabelen Volkscharakter als eine constante Größe gegenübersteht, folgt nicht im Mindesten, daß er leichter zu erkennen sei. Es ist im Gegentheile gewöhnlich nicht so schwierig, den Volkscharakter in seinem Wandel zu erfassen als den Racecharakter in seiner Dauer. Denn was sich in den Lebensäußerungen eines Volkes zunächst offenbart, ist lediglich der Volkscharakter; der Racecharakter tritt niemals rein zu Tage, sondern er wirkt immer nur gleichsam als ein chemisch gebundener Bestandtheil des Volkscharakters; und um die Eigenart seines Wesens und seiner Wirkungen zu erkennen, bedarf man erst einer besonderen Analyse, die in den meisten Fällen nichts weniger als einfach ist. Bisher hat man sich allerdings herzlich wenig um solche Subtilitäten gekümmert; aber eben deßhalb ist es nothwendig, den Schwierigkeiten der Aufgabe einmal eine eindringliche Betrachtung zu widmen. Eine solche wird uns nicht bloß lehren, warum man bis jetzt so wenig über die künstlerische Begabung der verschiedenen Racen weiß, sondern vielleicht noch mehr als uns lieb ist, nämlich, daß man auch in absehbarer Zeit schwerlich viel mehr darüber wissen wird.

Eine Race ist, wie gesagt, eine größere Gruppe von Individuen, die sich von anderen ähnlichen Gruppen durch den Gemeinbesitz eines bestimmten angeborenen und unveränderlichen Complexes von körperlichen und geistigen Eigenschaften auszeichnen. Ehrenreich, der unter den Neueren wohl das Beste zur Klärung des Raceproblemes beigetragen hat, statuirt indessen einen Unterschied zwischen „Hauptracen" und „Unterracen", der auch für unsere Aufgabe so bedeutend ist, daß wir nicht an ihm vorübergehen dürfen. Die Hauptracen Ehrenreich's entsprechen im Wesentlichen den Racen Blumenbach's: sie sind jene großen, im Ganzen in sich geschlossenen Abtheilungen der Menschheit, deren charakteristische Merkmale, „wie das kurze Kraushaar, die dunkle Farbe, die Prognathie der Neger, Schlitzaugen, flache

Naſenwurzel, gelbliche Hautfarbe der Mongolen", „von Klima und Lebensweiſe unabhängig ſind"[1]). Als ſolche Hauptracen ſind „mit Sicherheit erkennbar: 1. die kaukaſiſche, mittelländiſche, 2. die afrikaniſch-nigritiſche, 3. die mongoliſche, 4. die amerikaniſche, 5. die malayo-polyneſiſche, 6. die auſtraliſche. Dazu kommen 7. Papuas, endlich die aſiatiſchen Schwarzen, mit Einſchluß der Dravidier und Kolarier Indiens, deren Stellung im anthropologiſchen Syſtem noch unſicher iſt"[2]). Sie alle ſind „rein anthropologiſch beſtimmte Dauerformen, unabhängig von jeder ethnographiſchen Gliederung und von äußeren Einflüſſen"[3]). Dieſen „eigentlichen Racen" ſtellt Ehrenreich nun die Unterracen folgendermaßen gegenüber. „Unterracen ſind Racen im engeren Sinne, d. h. gleichartige Typen, deren Blutsverwandtſchaft nachweisbar iſt, alſo Topinard's Types fixés par l'hérédité, bei denen die continuité dans le temps nachgewieſen iſt. — Den Ausdruck Unterrace wenden wir gemeinhin auf größere Complexe verwandter Gruppen an. Inſofern jedes Volk aus Gruppen von Familien beſteht, die durch Gemeinſamkeit von Sprache und Culturbeſitz zuſammengehalten werden, wird der vorherrſchende Typus ihm ſein Gepräge aufdrücken und ihm dadurch auch körperlich den Charakter einer Unterrace verleihen; je weniger das Volk Miſchungen eingegangen iſt, um ſo deutlicher. Wir ſprechen in dieſem Sinne von einer ſemitiſchen Race, da die Völker ſemitiſcher Zunge trotz aller Unterſchiede im Einzelnen ſo viel Gemeinſames in ihrem Geſichtstypus zeigen, daß dieſer den Werth eines weſentlichen durch Vererbung fixirten Merkmales gewinnt"[4]). Der Typus einer Hauptrace ſpecialiſirt ſich alſo in den beſonderen Typen der Unterracen, aus denen die Hauptrace beſteht. Soweit können wir uns einverſtanden erklären. — Während nun aber der allgemeine Typus der Hauptrace, der Wahrheit gemäß, als

---

[1]) Ehrenreich, Anthropologiſche Studien über die Urbewohner Braſiliens. S. 31.

[2]) Ebenda S. 15.

[3]) Ebenda S. 39.

[4]) Ebenda S. 29, 30.

unveränderlich dargestellt wird, behauptet Ehrenreich, daß der besondere Typus der Unterrace veränderlich sei. „Hier ist Alles im Fluß begriffen. Wir stehen hier in der That einem „Chaos" von Wechseln gegenüber, nur daß die Veränderungen durch Klima, Ernährung und Lebensweise nicht von heute auf morgen erfolgen, nicht „jeden Augenblick", aber allmählich sich bemerkbar machen" [1]). Diese Behauptung schlägt der allgemeinen und richtigen Anschauung geradezu in das Gesicht. Ehrenreich selbst führt als Beispiel einer Unterrace die semitische an. Ist der semitische Typus etwa durch Klima, Ernährung und Lebensweise verändert worden? Im Gegentheile, gerade der semitische Typus ist einer der besten Beweise für die Widerstandsfähigkeit des angeborenen Racetypus gegen alle äußeren Einflüsse. Auf den Wandbildern der Ramessidenzeit sieht man den Semiten mit genau demselben körperlichen Typus, mit dem er uns noch heute in einem ganz verschiedenen Klima und in einer ganz verschiedenen Cultur entgegentritt. In viertausend Jahren haben die mannichfaltigsten und mächtigsten äußeren Einflüsse auch nicht einen Zug zu ändern vermocht. Giebt es denn für die Constanz des Typus einer Hauptrace irgend einen besseren Beweis als diesen für die Unveränderlichkeit einer Unterrace? — Mit demselben unzweifelhaften Rechte, mit dem Ehrenreich die Constanz des allgemeinen Typus der Hauptracen lehrt, können wir auch die Beständigkeit der besonderen Typen der Unterracen behaupten. A priori läßt sich sicherlich nicht einsehen, warum die Unterrace veränderlich sein sollte, wenn die Hauptrace unveränderlich ist; und auf einen empirischen Beweis warten wir noch.

Der Charakter der Unterracen sowohl als der Hauptracen ist wesentlich unveränderlich; er verändert sich nur in Folge einer Mischung der Racen. Auf diese Weise können allerdings Racecharaktere zerstört und neue gebildet werden; und da sich eine Mischung der Racen langsamer oder schneller beständig vollzieht, so gilt auch für den Racecharakter das Wort von dem ewigen

[1]) Ehrenreich. S. 30.

Flusse der Dinge. Indessen hindert diese allmähliche und stetige Verschiebung und Verwandlung aller Gebilde in diesem Falle ebensowenig als in allen anderen das Auftreten von Formen, welche dank ihrer relativen Beständigkeit, wenigstens für einen gewissen Zeitraum, als feste und geschlossene betrachtet werden können. Wenn also auch der Anthropologe billig daran zweifeln mag, ob es überhaupt einen festen Racecharakter gebe, so hat nichtsdestoweniger der Culturhistoriker ein gutes Recht, für seine Aufgaben mit der Existenz dauernder und verschiedener Racecharaktere zu rechnen.

Die Wissenschaft von den menschlichen Racen, die Anthropologie, hat ihre Aufmerksamkeit bisher hauptsächlich der somatischen Seite der Racecharaktere zugewendet; wie schon gesagt, aus keinem anderen Grunde, als weil diese einer objectiven Auffassung und Bestimmung zugänglicher ist als die psychische. Zwar haben wir Alle ein sehr feines Gefühl für die psychische Eigenart der verschiedenen Racen; trotzdem aber ist es noch keinem Psychologen gelungen, dieselbe auch nur in einem einzigen Falle in eine bestimmte Formel zu fassen. Indessen daraus, daß man den Geist der Race nicht durch Worte und Zahlen ausdrücken kann, folgt eben nicht, daß er nicht deutlich wahrnehmbar, geschweige denn, daß er überhaupt nicht vorhanden sei. Wird doch auch ein verständiger Anthropologe die Existenz gewisser körperlicher Unterschiede, welche schon das Auge des Laien unmittelbar wahrnimmt, nicht leugnen, weil er nicht im Stande ist, sie in Zahlenwerthen auszudrücken[1]), denn er weiß wohl, daß das Auge ein unendlich feineres Instrument ist als sein künstlichster Meßapparat. In der That hat man an dem Dasein einer bestimmten und dauernden psychischen Eigenart der verschiedenen Racen niemals ernstlich

---

[1]) Ehrenreich sagt von den Racenunterschieden im Allgemeinen mit vollem Rechte: „Die Schwierigkeit besteht nicht darin, dieselben zu erkennen, sondern sie wissenschaftlich auszudrücken. Nichts ist verfehlter als diese Unterschiede nur deswegen zu leugnen, weil sie durch Zahlenwerthe nicht ausdrückbar sind." S. 21.

gezweifelt. Es ist auch schlechterdings nicht einzusehen, warum der somatischen Verschiedenheit der Racen nicht eine psychische entsprechen sollte. Da es Racen giebt, die sich durch ihren kräftigeren Bau, ihre größere Muskelenergie, ihre feinere Sehschärfe vor anderen auszeichnen; warum sollte es nicht auch solche geben, denen eine höhere intellectuale Kraft, ein feineres und reicheres Gemüthsleben, eine lebendigere und mächtigere Phantasie eigenthümlich sind? — Sobald man annimmt, daß die Einheit einer Race auf der gemeinsamen Abstammung ihrer Angehörigen beruht, so folgt die psychische Specialisirung der Racen überdem unmittelbar schon aus der unzweifelhaften psychischen Specialisirung der Individuen. Schopenhauer's Wort: „Bornirt und lächerlich ist es, nicht darauf sehen zu wollen, wessen Sohn Einer ist", gilt natürlich zunächst von der näheren, aber eben darum auch von der weiteren Abstammung. — Freilich darf man sich die psychischen Unterschiede zwischen den einzelnen Racen nicht gar zu groß vorstellen; wie denn auch die somatischen Eigenschaften, welche die Racen trennen, ziemlich unwesentlich erscheinen gegenüber denen, welche sie einen. Ebensowenig als man eine Race findet, die um irgend ein wesentliches Organ ärmer oder reicher ist als die anderen; ebensowenig dürfen wir erwarten, eine zu entdecken, die in ihrer künstlerischen Begabung eine fundamentale Verschiedenheit von den übrigen zeigt. Es wird sich vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach weniger um qualitative als um quantitative Abweichungen handeln, um Variationen von wesentlich identischen Anlagen bis zu irgend einem Grade und in irgend einer Richtung. In der That haben die Untersuchungen der Ethnographie bereits ergeben, daß alle Hauptzweige der künstlerischen Begabung über die ganze Erde verbreitet sind, daß es keine einzige Race giebt, der ein gewisses Maaß und eine gewisse Art des bildnerischen, des poetischen und des musikalischen Vermögens fehlte[1]).

[1]) Es ist immer nur cum grano salis zu verstehen, wenn man einer Race die Begabung für irgend eine Kunst gänzlich abspricht.

Wir haben einen Begriff gebraucht, der einer näheren Bestimmung und Erläuterung bedarf: was ist unter der künstlerischen Begabung einer Race zu verstehen? — Die Merkmale, nach denen die Anthropologie die Racen unterscheidet, sind Eigenschaften, die jedem einzelnen Mitgliede der Race eigen sind. Jeder Neger hat eine dunkle Hautfarbe, einen prognathen Schädel und kurzes krauses Haar; jeder Mongole hat eine gebliche Farbe, eine flache Nasenwurzel und Schlitzaugen. Es ist ohne Weiteres klar, daß die künstlerische Begabung in diesem Sinne kein Racemerkmal ist; denn die künstlerische Begabung als solche ist immer und überall ein Privilegium einzelner Individuen, niemals und nirgends ein Gemeingut ganzer Racen. Allein die Zahl der künstlerisch begabten Individuen steht zu der der unbegabten in den verschiedenen Racen in einem verschiedenen Verhältnisse; die musikalische Befähigung tritt z. B. unter den germanischen Racen weit häufiger auf als unter den keltischen — und eben dieses Verhältniß, die relative Häufigkeit einer künstlerischen Anlage, haben wir zunächst im Auge, wenn wir der einen Race eine größere Begabung für eine Kunst zusprechen als einer anderen. Und in derselben Weise wie die Art scheint auch der Grad der künstlerischen Befähigung bei den verschiedenen Racen numerisch zu variiren. Es ist nicht mehr als eine unbewiesene Behauptung, wenn Waitz sagt: „Dieselben Ungleichheiten in der geistigen Begabung und Entwickelung der Einzelnen wie bei uns lassen sich bei allen Völkern der Erde nachweisen. Künstlerische und wissenschaftliche Genies giebt es unter den Negern und Amerikanern so gut als bei uns“[1]). Wir werden Thatsachen kennen lernen, die darauf hinweisen, daß die verschiedenen Grade der künstlerischen Begabung keineswegs in dem gleichen Verhältnisse unter alle Racen vertheilt sind, daß sich vielmehr einige durch eine relativ große Zahl von schöpferischen Genies auszeichnen, während sich andere fast ausschließlich mit bloßen Talenten begnügen müssen, die keiner wirklichen Schöpfung, sondern nur einer mehr oder weniger geschickten Nachbildung fähig sind.

[1]) Waitz, Anthropologie der Naturvölker. I 380.

— Während das wirkliche, das active künstlerische Vermögen immer nur Sondereigenthum einzelner Individuen ist, läßt sich eine passive, receptive, künstlerische Begabung, d. h. die Fähigkeit für den Genuß von Kunstwerken irgend einer bestimmten Art in der That als ein Racemerkmal bezeichnen. Man findet z. B. bei einigen europäischen Racen eine musikalische Empfänglichkeit nahezu allgemein verbreitet, ebenso wie bei gewissen asiatischen Racen eine coloristische. Allerdings hat eine solche receptive Begabung keinen unmittelbaren Einfluß auf die künstlerische Bethätigung einer Race, wohl aber einen mittelbaren und keineswegs unbedeutenden. Für das Erste nämlich verhält sich die allgemeine ästhetische Anlage einer Race zu der künstlerischen Befähigung einzelner Individuen wie das weitverzweigte Wurzel- und Blätterwerk einer Pflanze zu den einzelnen Blüthenstengeln, die daraus hervorsprießen: der Stoff, aus dem die künstlerische Productivität der Einzelnen ihre Gebilde formt, ist zum größten und wesentlichen Theile durch die ästhetische Receptivität der Race erfaßt und gesammelt. Und wie auf solche Weise die allgemeine Empfänglichkeit auf die individuale Thätigkeit wirkt, so tritt diese ihrerseits wiederum in Beziehung zu jener, um auf sie zu wirken. Mehr oder weniger, bewußt oder unbewußt, passen die einzelnen Künstler ihre Werke den ästhetischen Fähigkeiten und Bedürfnissen ihrer Race an.

Allein wer die ganze Bedeutung des Racecharakters für die Kunst erkennen will, darf seine Untersuchungen keineswegs auf den künstlerischen und ästhetischen Charakter der Race beschränken. Denn auf die künstlerische Bethätigung einer Race haben auch solche Eigenschaften Einfluß, welche derselben wesentlich fremd sind. Die außerordentliche Empfänglichkeit für fremde Einflüsse z. B., welche die japanische Race auszeichnet, hat an und für sich nicht das Mindeste mit ihren ästhetischen Anlagen zu schaffen; und trotzdem hat sie vor Allem die Richtung ihrer ganzen künstlerischen Entwickelung bestimmt. So hat die Neigung zu starrem theologischem Dogmatismus und Fanatismus, welche ein Erbtheil der Semiten ist, auf ihre Kunst sehr tief, wenn auch Nichts weniger als förderlich eingewirkt. So hat die sexuale Reizbarkeit der romani-

schen Race ihren künstlerischen Erzeugnissen ein sehr charakteristisches „Parfum" gegeben, welches schon allein genügen würde, um sie von den germanischen Werken zu unterscheiden. Ja, sobald man genauer zusieht, gelangt man zu der Erkenntniß, daß es überhaupt in dem ganzen Charakter einer Race keinen einzigen Zug giebt, der nicht von irgend einer Bedeutung für ihre künstlerische Thätigkeit wäre.

Man versteht in der That unter der künstlerischen Begabung einer Race zwei verschiedene Dinge, welche nicht immer klar unterschieden werden: — nämlich erstens ihre specifische receptive und productive Befähigung für die Kunst, und zweitens ihre gesammte Eigenart, soweit sie auf ihre Kunst einwirkt.

2.

Für die Erforschung der künstlerischen Begabung der Racen bieten sich zwei Mittel dar: der Versuch und die Beobachtung. — Die Methode des Versuches besteht darin, daß man künstlich Erscheinungen hervorruft, die einen sicheren Schluß auf das Dasein oder das Fehlen der Eigenschaften gestatten, auf welche die Untersuchung gerichtet ist. Man müßte also die Glieder einer Race zu Aeußerungen oder Handlungen veranlassen, durch welche sich ihre Eigenart, soweit sie für die künstlerische Production Bedeutung besitzt, unzweideutig offenbart. Man könnte z. B. durch gewisse Versuche, — die hier, wo es sich um allgemeine Betrachtungen handelt, nicht näher bestimmt zu werden brauchen, — die Art und den Grad der musikalischen Anlage einer Race feststellen, ihre Fähigkeit, sichtbare Formen aufzufassen, im Gedächtnisse zu bewahren und zu reproduciren, und Anderes mehr. Es ist weder möglich noch nöthig, solche Experimente auf sämmtliche Angehörige der Race auszudehnen; Stichproben genügen, — vorausgesetzt natürlich, daß man sie nicht auf einen zu engen Kreis beschränkt. Vor Allem müssen die Versuchspersonen aus möglichst verschiedenen

Lebenslagen, Standes-, Vermögens- und Bildung-Klassen gewählt werden; denn nur auf diese Weise läßt sich der Antheil des Racecharakters einigermaßen rein und klar aus dem Gewirre der Einwirkungen anderer Factoren sondern. Daneben verdienen die Kinder eine besondere Beachtung, weil bei ihnen die Eigenart der ursprünglichen Anlage noch nicht so sehr durch äußere Einflüsse getrübt ist als bei den Erwachsenen. Unseres Wissens sind solche Versuche noch niemals in dem erforderlichen Umfange ausgeführt worden. Freilich stehen ihnen auch große Hindernisse entgegen. In unserem heimischen europäischen Culturkreise, wo die Unterstützung eines umfassenden und zuverlässigen Verwaltungapparates eine derartige Unternehmung am ehesten ermöglichen würde, ist — namentlich in dieser Zeit des Dampfes, der Freizügigkeit und des Liberalismus — die Racenvermischung bereits so weit gediehen, daß es in sehr vielen Fällen ganz unmöglich ist, die Racezugehörigkeit eines Individuums festzustellen. Man erwäge nur, wie kurz die Familienerinnerungen der unteren, breitesten Klassen sind; selbst im Bürgerstande reichen sie selten über die dritte Generation hinaus. — In anderen fremden Culturgebieten aber, wo die anthropologischen Verhältnisse einfacher und durchsichtiger sind, stößt der Forscher dafür wieder auf andere und nicht geringere Hindernisse. Auch wenn er sich Jahre lang unter Negern, Papuas oder Indianern aufhält, lernt er doch nur einen ziemlichen kleinen Theil der Race kennen, und von diesem kleinen Theile ist gewöhnlich wiederum nur der kleinste einer Untersuchung zugänglich. Die Unkenntniß der Sprache, das Mißtrauen gegen den Fremden, — welche für den „Gebildeten" schon den Verkehr mit der Landbevölkerung seines Vaterlandes so schwierig machen, — Störungen aller möglichen Arten wirken hier zusammen, um die Untersuchung zu erschweren und die wenigen erreichbaren Ergebnisse zu entwerthen. — Und endlich ist die Anwendung der experimentalen Methode auf die gegenwärtigen Racen beschränkt; — womit nicht weniger gesagt ist, als daß ein großer Theil der künstlerisch befähigtesten und interessantesten Racen anßerhalb ihres Bereiches liegt, wie die alten Aegypter, die Hellenen, die Chinesen der

frühen Dynastieen. Denn alle diese Racen sind, wenn auch nicht gänzlich vom Erdboden verschwunden, durch beständige und mannichfaltige Mischungen mit anderen Racen im Laufe der Jahrhunderte bis in den innersten Kern ihres Wesens verändert worden. Schon aus diesem letzten Grunde verdient die zweite Methode, die Untersuchung durch vergleichende Beobachtung, entschieden den Vorzug.

3.

Während man im ersten Falle die künstlerische Begabung einer Race prüft, indem man sie zu gewissen Bethätigungen eigens veranlaßt, sucht man sie im zweiten aus ihren spontanen Erzeugnissen zu erkennen. Dieses Verfahren hat, wie gesagt, zunächst den Vortheil, daß es sich auf alle Racen der Vergangenheit und Gegenwart anwenden läßt, deren Kunstwerke wir kennen. Nun ist aber freilich die künstlerische Production einer Race keineswegs von ihrer Begabung allein abhängig, sondern zugleich von einer Menge der verschiedensten Cultur- und Natur-Bedingungen, unter denen sich die ursprünglichen Anlagen der Race ausbilden und bethätigen. Man darf deßhalb von dem Charakter der Kunst durchaus nicht ohne Weiteres auf den Charakter der Race schließen; denn sonst läuft man Gefahr, diesem Dinge zuzuschreiben, die in Wirklichkeit auf ganz anderen Gründen beruhen. Wie nahe ein solcher Irrthum liegt, wird man am besten an einigen Beispielen ersehen. — Die Figuren der altägyptischen Plastik zeigen bekanntlich im Allgemeinen eine höchst charakteristische Starrheit und Gebundenheit der Bildung und Haltung. Da die ägyptischen Künstler diesen eigenthümlichen Styl durch alle Jahrtausende ihrer Geschichte bewahrt haben, so hat man ihn nicht selten als einen Beweis für eine mangelhafte bildnerische Begabung der Race angesehen; — bis man allmählich durch das genauere Studium eines reicheren Materiales zu der Erkenntniß gelangt ist, daß jene Eigenart eine andere Ursache hat. Die meisten

Statuen der Aegypter sind aus sehr hartem Gesteine gemeißelt. Es waren ohne Zweifel nicht sowohl ästhetische als praktische, religiöse Motive, welche die Künstler zu der Wahl eines so schwierigen Materiales bewogen; — vor Allem die Nothwendigkeit, der Statue, welche der abgeschiedenen Seele als Körper dienen sollte, eine möglichst lange Dauer zu sichern. Ein solches Material aber mit den unvollkommenen Werkzeugen der ägyptischen Bildnerei zum Ausdrucke freier Bewegung zu zwingen, wäre selbst dem freiesten und gewaltigsten künstlerischen Genius unmöglich gewesen. Emile Soldi, selbst ein erfahrener Bildner, hat bis in die kleinsten Einzelheiten hinein nachgewiesen, daß der herrschende Styl der ägyptischen Plastik ein durchaus nothwendiges und verständliches Ergebniß der ägyptischen Technik ist[1]). Die besten Bestätigungen für seine Erklärung liefern die Ausnahmen von der Regel: nämlich solche Figuren, die aus weniger widerstrebenden Stoffen, — aus Holz, Kalkstein oder Bronze — geformt sind, und die zugleich die freieste Bildung und Haltung zur Schau tragen. Daß es daneben auch manche Figuren aus denselben Materialien giebt, die ebenso starr und steif sind wie die Statuen aus dem härtesten Granite, beweist sicherlich Nichts dagegen; denn solche Erscheinungen lassen sich entweder aus dem unvollkommenen Können einzelner geringerer Künstler, oder aber aus der Nachahmung des herrschenden Granitstyles erklären. — Ein zweites, nicht minder lehrreiches, Beispiel bietet uns die Kunst der Araber. So überaus geschickt, reich und anmuthig diese sich in der Erfindung und Ausführung von ornamentalen Gebilden erwiesen hat, so Geringes hat sie in der Darstellung von Menschen und Thieren geleistet. Man findet in ihrem ganzen Bereiche kaum ein einziges Werk dieser Art, das der Erwähnung werth wäre[2]).

[1]) Emile Soldi, La Sculpture Égyptienne. Paris 1876.

[2]) Von der alten Malerei der Araber ist Nichts erhalten; wir kennen sie nur aus Beschreibungen. „Le très exact historien Makrisi avait composé une biographie des peintres musulmans. Il rapporte que lorsqu'en 460 de l'hégire on pilla le palais du khalife Mostanser, on y trouva

Was läge nun näher als die Annahme, daß dieser Mangel in der Kunst durch einen Mangel in der Begabung der Race verschuldet worden sei; — wenn wir nicht wüßten, daß er thatsächlich dem Islam zur Last fällt, der seinen Gläubigen die bildnerische Darstellung von Menschen und Thieren als eine schwere Sünde verbietet[1]). Man glaubte nämlich, daß dabei etwas von der Seele des Abgebildeten in das Bild überginge[2]). Uebrigens ist die abergläubige Scheu vor der Nachbildung der menschlichen Gestalt viel weiter verbreitet als der Islam; und sie hat die Entwickelung der Bildnerei sicherlich auch in anderen Culturkreisen ähnlich gehemmt wie in dem arabischen[3]). — Ein drittes Beispiel findet man in Japan. Die meisten Kenner und Freunde der japanischen Kunst erleben eine Enttäuschung, sobald sie sich der japanischen Architektur zuwenden. Sie suchen hier in der That vergeblich nach der einfachen Hoheit, welche sie in den Werken der Malerei, der Plastik, ja selbst der Kleinkünste bewundert haben[4]). Die

---

mille pièces d'étoffes sur lesquelles était représentée la suite des khalifes arabes, avec des guerriers et des hommes célèbres." — Le Bon, Civilisation des Arabes. Paris 1884. p. 550. Dagegen sind noch alte arabische Manuscripte mit Miniaturen erhalten. „Casiri donne la description d'un manuscrit de l'Escurial du douzième siècle où se trouvent une quarantaine de figures de rois arabes et persans, reines, généraux, grands personnages etc." — Ebenda p. 552.

[1]) Das Verbot findet sich nicht im Koran selbst, sondern erst in den Commentaren. Auch wird es nicht in dem ganzen Gebiete des Islam befolgt; die mahomedanischen Perser und Mongolen scheinen sich niemals sonderlich darum gekümmert zu haben.

[2]) Daneben sind auch andere Vorstellungen wirksam. „Ein strenggläubiger Mahomedaner, dem Bruce das Bild eines Fisches zeigte, fragte ihn, was er sagen würde, wenn am Tage des Gerichtes dieser Fisch sich gegen ihn erheben und ihn anklagen würde, ihm einen Körper, aber keine Seele gegeben zu haben." Andree, Ethnographische Parallelen (Neue Folge) S. 19, 20.

[3]) Eine Zusammenstellung bei Andree S. 18—20.

[4]) Diese einfache Hoheit darf man freilich nicht bei den künstlerisch

japaniſche Architektur, die ſich faſt ganz auf den Holzbau beſchränkt, hat zwar viele bedeutende, phantaſtiſch reich geſchmückte Gebäude geſchaffen, aber ſelbſt unter ihren größten Tempeln, — um von den Profanbauten gar nicht zu reden, — nicht ein einziges Werk, das einen wahrhaft großartigen Eindruck hervorbrächte. Für ſolche Wirkung mangelt ihnen vor Allem die Höhe: man ſieht in dem ganzen Inſelreiche kein Bauwerk, welches auch nur an die mittleren gothiſchen Thürme oder an die Kuppeln der italieniſchen Renaiſſance heranreichte. Es giebt Leute, welche für dieſe Inferiorität der japaniſchen Architektur, — die übrigens auch von den meiſten Japanern, welche die großen Bauwerke Europas kennen gelernt haben, zugegeben wird, — die Eigenart der Race verantwortlich machen; was denn auch vortrefflich zu der herrſchenden Anſchauung paßt, nach der das „kindlich heitere und harmloſe Völkchen" überhaupt nur für niedliche und ſpaßige Kunſtſpielereien befähigt ſein ſoll. Indeſſen die Meiſten, welche die japaniſche Architektur an Ort und Stelle ſtudirt haben, ſind wahrſcheinlich einmal in die Lage gekommen, am eigenen Leibe zu fühlen, daß der wirkliche Grund nicht in der Conſtitution der Race, ſondern in der des Landes liegt, deſſen furchtbare Erdbebengefahr dem Architekten nicht bloß den Steinbau, ſondern auch den Hochbau in jenem Sinne unbedingt verbietet[1]). — Dieſe Beiſpiele zeigen wohl zur Genüge, wie trügeriſch ein Schluß von dem Charakter der Kunſt auf den Charakter der Race ſein kann. In allen drei Fällen war man zunächſt ſicherlich verſucht, jenen Mangel der Kunſt für das Zeichen eines Mangels der Begabung zu halten; und in allen drei Fällen iſt er die Folge eines äußeren Umſtandes, der von der Eigenart der Race ganz und gar unabhängig iſt.

ſehr fragwürdigen Induſtrieproducten ſuchen, welche in den meiſten europäiſchen Muſeen die japaniſche Kunſt vertreten.

[1]) Ueber den Einfluß der Erdbebengefahr auf den japaniſchen Bauſtyl vgl. Dresser, Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures. London 1882. p. 235ff.

Der Einfluß des Racecharakters auf die Kunst läßt sich auf den ersten Blick von den Einflüssen der Cultur und der umgebenden Natur ebensowenig sondern, wie sich in der Fluth eines Stromes das Wasser einer bestimmten Quelle von dem der übrigen unterscheiden läßt. Man muß also vor Allem auf Mittel sinnen, um die Wirksamkeit des Racecharakters rein für sich zu erfassen. Dies ist aber nur möglich durch Vergleichung, und zwar kann man dabei offenbar auf zwei Arten verfahren: — indem man nämlich entweder die Kunstwerke einer bestimmten Race unter verschiedenen Natur- und Culturbedingungen oder die Kunstwerke verschiedener Racen unter denselben Natur- und Culturbedingungen unter einander vergleicht.

4.

Wenn es sich darum handelt, die Begabung der Hauptracen zu untersuchen, so kommt die zweite Art der Vergleichung freilich nicht in Betracht; denn die verschiedenen Hauptracen leben sämmtlich unter ganz verschiedenen Natur- und Culturbedingungen. Um so besser eignen sich ihre Lebensverhältnisse für die erste Art; denn sie alle — mit Ausnahme der Australier, der Papuas und der afrikanischen Zwerge — sind in den verschiedenen socialen Gruppen, Stämmen und Völkern, in welche sie sich vertheilt haben, einer großen Mannichfaltigkeit von Natur- und Cultureinflüssen unterworfen. Wir brauchen also nur die künstlerische Production der verschiedenen Theilgruppen einer Hauptrace zu vergleichen, die Züge, welche sich nur bei den einzelnen finden, von denen zu sondern, die allen gemeinsam sind: — und wir erhalten diejenige Eigenart, die der durchgehenden, unveränderlichen Anlage der Race entspricht.

Man wird vielleicht einwenden, daß die Mannichfaltigkeit der Culturzustände bei den verschiedenen Gruppen einer Hauptrace in Wirklichkeit weder so groß noch so fundamental sei, als wir vorauszusetzen scheinen. In der That sind die Angehörigen der

meisten Hauptracen allmählich dadurch zu einer culturalen Einheit zusammengeschmolzen worden, daß die kräftigste und gebildetste Gruppe ihren Einfluß über die anderen ausgebreitet und diese sich mehr oder minder assimilirt hat. So stehen fast alle Gruppen der mittelländisch-kaukasischen Hauptrace unter dem einheitlichen, ihre individualen Verschiedenheiten zum großen Theile ausgleichenden Culturbanne der Schöpfer und Träger der antiken Civilisation. Eine ähnliche Nivellirung hat die mongolische Hauptrace in ihrer ganzen ungeheueren Ausdehnung durch die übermächtige chinesische Cultur erfahren: die alten selbstständigen Culturen der übrigen mongolischen Stämme sind im Laufe der Zeit sämmtlich chinesirt worden. Besonders klar kann man den Vorgang in der japanischen Geschichte verfolgen. Seit den ersten Jahrhunderten der christlichen Aera ist eine Hochfluth chinesischer Cultureinflüsse nach der anderen über das Inselreich hereingebrochen, so daß am Ende der alte japanische Boden nur noch hier und da durch den angeschwemmten chinesischen Humus zu Tage tritt[1]). Vielleicht haben die Aegypter mit ihrer uralten Civilisation für die verwandten afrikanischen Racen eine ähnliche Rolle gespielt, wie China für die mongolischen; obwohl ihr Einfluß in Afrika schwerlich ebenso weit und tief gewirkt hat, wie der chinesische in Asien[2]). — Es ist also sehr wohl möglich, daß sich gewisse durchgehende und dauernde Eigenschaften, welche man in der Kunst aller verschiedenen Theilgruppen einer Hauptrace wiederfindet, nicht sowohl auf die gemeinsame Begabung als auf die

[1]) Eine sehr klare und alles Wesentliche erschöpfende Darstellung findet man in „History of the Empire of Japan. Compiled and translated for the Imperial Japanese Commission of the World's Columbian Exposition, Chicago 1893", besonders in Chapt. II Section IX: Influences of Chinese and Korean Civilisation on Japan; Chapt. III Section I: The Taikwa Reformation u. s. w.

[2]) Die Wirkungsphären der mexikanischen Cultur im nördlichen und der peruanischen im südlichen Amerika sind noch keineswegs genau bestimmt. Nach unserer Ansicht sind beide weiter gewesen, als man gewöhnlich glaubt.

gemeinsame Cultur derselben gründen. Indessen die Gemeinsamkeit der Cultur einer Race beruht im letzten Grunde eben doch wieder auf der Gemeinsamkeit der Begabung. Denn zu dauerndem Bestande läßt sich eine Cultur nur auf den Boden einer raceverwandten Gruppe verpflanzen. Deßhalb ist denn auch dauernde Sprach- und Cultur-Verwandtschaft von jeher mit Recht als ein Zeichen für Race-Verwandtschaft angesehen worden.

In jedem Falle ist die Aufgabe, die künstlerische Begabung einer Hauptrace zu erforschen, nicht so einfach, als sie vielleicht zuerst scheint. Bisher ist denn auch unseres Wissens eine vergleichende Untersuchung der künstlerischen Production sämmtlicher verschiedener Theilgruppen irgend einer Hauptrace zu diesem Zwecke noch niemals ernstlich unternommen geschweige denn durchgeführt worden. Wenn man sie beginnt, so wird man zunächst überrascht und verwirrt durch die Verschiedenheiten und Gegensätze, welche sich in einer einzigen Hauptrace zusammenfinden. Man werfe nur einen Blick auf unsere eigene, die mittelländisch-kaukasische! — welche Mannichfaltigkeit! Selbst zwischen den nächst verwandten Unterracen bestehen die größten Verschiedenheiten; der außerordentliche Reichthum der Deutschen an receptiver und productiver musikalischer Begabung z. B. bildet den schärfsten Contrast zu der Armuth ihrer englischen Vettern. In der Poesie und Bildnerei der Germanen und Romanen offenbart sich ein tiefer Gegensatz des Wesens dieser beiden Unterracen; während die ersten vor Allem nach Charakteristik streben, erblicken die zweiten ihr höchstes Ideal in der Schönheit der Form. Und doch erscheinen alle diese Unterschiede noch oberflächlich, wenn man die Art der Germanen, Romanen, Slawen u. a. auf der einen Seite mit dem Wesen der Semiten auf der anderen vergleicht[1]). Der Jude zeigt freilich auch in künstlerischen Dingen eine unermüdliche Anpassungfähigkeit; allein in der Regel ist die Assimilation doch nur oberflächlich; der Kern seines Wesens ist und bleibt so eigenartig, daß man

[1]) Wir sprechen hier von der „mittelländisch-kaukasischen Hauptrace" im Sinne Ehrenreich's, der ihr auch die Semiten zutheilt.

mit einiger Aufmerksamkeit und normalem Racegefühle ein jüdisches Erzeugniß unter germanischen, slavischen oder romanischen Kunstwerken unfehlbar herausfinden wird[1]). Daß uns die Begabung anderer Hauptracen einheitlicher erscheint, ist vielleicht eine Folge davon, daß wir sie aus der Entfernung sehen. Uebrigens sind die Variationen, die auch der Fremde bei ihnen wahrnimmt, noch immer zahlreich und groß genug. Bei den Westmongolen z. B. hat man noch keine Spur von jener wunderbaren Fähigkeit, das Thier- und Pflanzenleben aufzufassen und darzustellen, entdeckt, welche der Kunst der Ostmongolen, der Chinesen und Japaner, ihren eigenthümlichsten und größten Reiz — wenigstens in den Augen der Europäer — verleiht; und es ist zum Mindesten nicht unwahrscheinlich, daß die Ursache nicht sowohl in der Verschiedenheit der Cultur als in einer Verschiedenheit der Begabung liegt[2]). Ganz ohne Zweifel aber beruht auf einer solchen ein sehr auffallender und durchgehender Gegensatz zwischen der japanischen und chinesischen Kunst: während die erste von Alters her eine große Vorliebe für humoristische Auffassung gezeigt hat[3]), ist ihre ältere

---

[1]) Ein großer Maler hat uns einmal darauf aufmerksam gemacht, daß die semitische Race einen ganz besonderen, von dem der übrigen Kaukasier verschiedenen Farbengeschmack besitze; und wir haben diese Bemerkung wirklich immer wieder bestätigt gefunden, — durch die Beobachtung sowohl der Kleider und der Geräthe, die von der Race gewählt, als der Kunstwerke, die von ihr hervorgebracht werden. Dergleichen ist freilich ebenso schwer zu beweisen, als leicht zu empfinden.

[2]) Jene Fähigkeit tritt in den ältesten Werken der ostasiatischen Kunst, welche wir kennen, schon ebenso charakteristisch hervor wie in allen späteren.

[3]) Die ältesten und zugleich die besten humoristischen Leistungen der japanischen Bildnerei, die uns erhalten sind, stammen aus dem 12. Jahrhundert von der Hand des Kakuyū, eines Sprößlings der großen Minamoto-Familie, welcher Abt in dem berühmten Kloster Miidera war. Aber seine meisterhaften Zeichnungen sind sicherlich nicht die ersten ihrer Art in Japan gewesen. — Vgl. Anderson, The Pictorial Arts of Japan. London 1886. p. 32ff. — Eine Reproduction einer Zeichnung von Kakuyū (auch als Toba Sōjō bekannt) in Bijitsutaikan, Tokyo 1896, einer Sammlung

chinesische Schwester immer ernst geblieben. Dergleichen Eigenthümlichkeiten, welche durch die Jahrtausende treu bewahrt bleiben, sind sicherlich nicht das Werk einer Culturerziehung, sondern der Ausdruck einer angeborenen Racebegabung.

Zuweilen ist die Mannichfaltigkeit der Theilgruppencharaktere so bunt, daß man die fundamentale Einheit des Hauptracecharakters zunächst kaum bemerkt. Erst wenn man die Hauptrace in ihrer Gesammtheit mit anderen vergleicht, erst dann treten die bestimmten großen Grundzüge ihrer eigenthümlichen Begabung, welche unter allen räumlichen und zeitlichen Abweichungen unveränderlich beharren, deutlicher hervor. So hat sich uns vorhin der Gegensatz zwischen der formalistischen Kunst der Romanen und der charakteristischen der Germanen aufgedrängt; allein dieser Gegensatz verschwindet, die romanische Kunst erscheint fast als ebenso charakteristisch wie die germanische, sobald wir die europäische Kunst im Ganzen neben der ostasiatischen betrachten, welche in einem ganz anderen Maaße durch das Streben nach formaler Schönheit beherrscht wird. Die gesammte mongolische Race scheint in der That von der Natur mit einem viel feineren Gefühle für die sinnliche Schönheit der Linien und der Farben begabt zu sein als die unsere. Der Sinn für die Reize der Töne ist ihr dafür um so kärglicher zugemessen. — Die Nigritier wiederum zeichnen sich vor den Mongolen und den Amerikanern durch eine wahrhaft unersättliche Empfänglichkeit für musikalische Genüsse aus, bei denen es ihnen allerdings mehr auf die Quantität als auf die Qualität ankommt[1]); auf der anderen

---

von photographischen Abbildungen berühmter japanischer Kunstwerke in historischer Reihenfolge, 4 Hefte mit 100 Tafeln, pl. 24.

[1]) Nach der Behauptung von Waitz „besitzen sie ohne Frage unter allen Naturvölkern die bedeutendste Begabung und die entschiedendste Vorliebe für Musik". — Waitz, Anthropologie der Naturvölker II 237. — Dagegen fällt Fétis ein recht geringschätziges Urtheil über ihre musikalischen Fähigkeiten. „Suivant la loi de la capacité musicale, basée sur la conformation du cerveau, la conception des rapports d'intonation des sons ne peut exister que dans les limites les plus étroites chez une race si peu

Seite beweisen sie einen ziemlich rohen Farben- und einen sehr schlechten Formensinn. Wir haben eine große Anzahl von Erzeugnissen nigritischer Bildnerei und Ornamentik gesehen; und wir vermögen uns kaum eines einzigen zu erinnern, das man den durchschnittlichen Producten der Amerikaner, der Malayo-Polynesier, der Papua an die Seite stellen könnte. In der Zierkunst grelle Farben und armsälige, plumpe Formen; in der Bildnerei eine verständnißlose Verzerrung aller menschlichen und thierischen Proportionen, die für die ganze Race so unvermeidlich zu sein scheint, daß sie geradezu als das beste Kennzeichen eines ächten nigritischen Bildwerkes gelten kann[1]). Die Malayo-Polynesier, deren einzelne Gruppen unter sehr verschiedenartigen Cultur- und Naturbedingungen leben, bethätigen überall ein reiches Talent für die decorative Kunst: sie kommen darin unter allen anderen Racen den

favorisée de la nature." (Histoire générale de la Musique. Paris 1869. I 29.) „Les combinaisons du petit nombre des sons (4), dont les sauvages de l'Océanie et les nègres ont conscience ne présentent jamais un sens mélodique proprement dit; ce ne sont que des successions de sons faites au hasard, dont la seule signification se trouve dans un rhythme élémentaire de temps. Le rhythme supérieur de la régularité de nombre dans les mesures, pour la formation des phrases; la symétrie de celles-ci dans la période, d'où résulte le rhythme périodique; enfin la correspondance des périodes qui complète la mélodie, tout cela leur est inconnu; ils y sont même insensibles lorsqu'ils entendent les chants arabes ou européens." Ebenda I 35. Freilich kann er nicht leugnen, daß es einzelne Negerstämme doch weiter gebracht haben, z. B. die Fanti, Ashanti, Mandingo. Wir haben die Urtheile von Waitz und Fétis hier nebeneinander gestellt, weil sie zeigen, wie wenig Uebereinstimmung und Klarheit selbst über verhältnißmäßig einfache Dinge auf diesem Gebiete vorhanden ist.

[1]) Dieser Mangel an Sinn für die natürlichen Proportionen verräth sich thatsächlich in allen Bildwerken der Nigritier: in den technisch bewunderungwürdigen Bronzen von Benin ebensowohl als in den Thierfiguren, welche die Kinder der Bechuana und Basuto aus Thon kneten. In den Augen einiger europäischer Kenner ist er übrigens ein besonderer Vorzug; denn ihr Kunstgefühl erlaubt ihnen, jene widerwärtigen Zerrbilder für humoristische Karrikaturen zu halten.

Ostmongolen, den größten Zierkünstlern der Menschheit, am nächsten; während sie mit ihrer Begabung für naturalistische Bildnerei unter ihren australischen Nachbarn stehen, die ihrerseits für alle übrigen Arten der künstlerischen Production, mit Ausnahme jener einen, eine sehr geringe Leistungfähigkeit bekunden. Freilich lastet auf dieser ganzen Race der Druck einer kargen Natur und einer rohen Cultur so gleichförmig, daß es nicht mit Sicherheit zu entscheiden ist, ob die Armuth der Begabung oder die Ungunst der Bedingungen die Hauptschuld an ihrem künstlerischen Unvermögen trägt.

Ueberhaupt hat man alle Ursache, sich über die verschiedene künstlerische Begabung der Hauptracen bis auf Weiteres möglichst vorsichtig auszudrücken; denn die vergleichenden Kunststudien, auf die allein ein sicheres und bestimmtes Urtheil gegründet werden kann, sind noch für keine Race vollendet und für die meisten erst begonnen worden. Die zahlreichsten und besten Arbeiten liegen für die Kunst unserer eigenen Hauptrace vor; und je mehr man den Werth der europäischen Kunstforschung würdigt, desto klarer wird man ermessen, wie viele Mühe und Zeit noch erforderlich sein wird, um uns eine ähnliche Kenntniß auch für die übrigen Hauptracen und damit die nothwendige Voraussetzung für die Erkenntniß ihrer eigenartigen Begabung zu verschaffen[1]). Bis dahin aber können alle Anschauungen über diese Begabung nur den Rang von Vermuthungen beanspruchen.

---

[1]) Tüchtige Anfänge sind in den letzten Jahrzehnten glücklicher Weise schon an vielen Stellen gemacht: — die vortrefflichen Monographieen von Holmes, Cushing, Boas und anderen amerikanischen Gelehrten über zahlreiche Zweige der Kunst nordamerikanischer Stämme, Reiß's, Stübel's und Uhle's große Werke über südamerikanische, im Besonderen peruanische Kunsterzeugnisse, die überaus sorgfältigen und lehrreichen Arbeiten Haddon's und vieler Anderer über die Ornamentik der Papuas und der Polynesier, Anderson's Werke über die Geschichte der japanischen Kunst, vor Allem sein bewunderungwürdiger „Catalogue of the Japanese and Chinese Pictures in the British Museum".

5.

Inzwischen wendet sich das Interesse viel weniger den Hauptracen, als den Unterracen zu: — in der Litteratur- und Kunstwissenschaft ist z. B. nur selten von dem Charakter der mittelländisch-kaukasischen Race die Rede; um so häufiger aber fragt man nach der angeborenen und unveränderlichen Eigenart der germanischen, slavischen, romanischen, semitischen Racen, — mit einem Worte, der Unterracen, deren Erforschung uns ja auch in jeder Beziehung am nächsten liegt.

Wir haben vorhin die beiden Wege angegeben, welche — abgesehen von der experimentalen Methode — der auf die künstlerische Begabung der Racen gerichteten Untersuchung offen stehen. Man kann entweder das künstlerische Verhalten einer bestimmten Race unter verschiedenen Natur- und Culturbedingungen oder aber die Kunst verschiedener Racen unter denselben Natur- und Culturbedingungen studiren. Werfen wir nunmehr einen Blick auf die Schwierigkeiten, welche auf jedem dieser beiden Wege zu überwinden sind!

Ohne Zweifel, wenn es uns gelingt zu erweisen, daß die Kunst einer bestimmten Race unter verschiedenen Natur- und Culturbedingungen, deren Variation die Race selbst unverändert läßt, dauernd gewisse eigenthümliche Züge zeigt, so dürfen wir zuversichtlich behaupten, daß diese im Wechsel der Einflüsse beharrliche Eigenart der Kunst der constanten Eigenart der Race entspricht. Aber wo findet man eine Race, deren Wesen, während die Lebensbedingungen wechselten, das gleiche geblieben, d. h. nicht durch Mischung mit anderen Racen verändert worden ist? — Auf den unteren Culturstufen bestehen allerdings einfachere und dauerhaftere Racenverhältnisse als auf den oberen: es giebt dort manche Gruppen — Stämme und Völker —, die nicht allein aus Elementen einer einzigen Race bestehen, sondern auch diesen Bestand lange Zeit hindurch von Mischungen rein erhalten

haben[1]). Allein dafür fehlt dort die nicht minder erforderliche Variation der Lebensbedingungen. Besonders die Culturzustände jener Racen dehnen sich sehr einförmig durch Raum und Zeit. Die Bedingungen, unter denen die einzelnen Gruppen der Australier Papua, Polynesier stehen, sind im Wesentlichen nicht nur überall die gleichen, sondern sie sind es auch, soweit unsere Erfahrung reicht, immer gewesen. Die meisten niederen Völker leben heute, wenn sie überhaupt noch als Völker leben, in derselben Lage, in der die ersten europäischen Beobachter sie gefunden haben. Die Australier und die Eskimos sind Jäger und Fischer, die Polynesier und die Neger sind Hackbauer, die Hottentotten und die Centralasiaten sind Viehzüchter geblieben. Hier und da hat sich wohl ein nomadisirender Stamm von Jägern oder Viehzüchtern, der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Triebe, zur Seßhaftigkeit und zum Ackerbaue bequemt; aber leider hat er alsdann gewöhnlich zugleich mit seiner eigenthümlichen wirthschaftlichen auch seine eigenthümliche künstlerische Production zum größten Theile aufgegeben, weil er seine ästhetischen Bedürfnisse nunmehr bequemer und billiger mit den reichlich importirten europäischen Fabrikwaaren befriedigen kann. Jedem sammelnden Ethnologen ist es nur allzuwohl bekannt, wie erstaunlich schnell und gründlich unsere Civilisation überall mit der Kunst der „Wilden" aufgeräumt hat. Selbst die reichsten Gebiete wie Nordamerika und Polynesien sind heute schon völlig verödet; und aus Melanesien wird in wenigen Jahren auch nicht viel mehr zu holen sein. In der That beweisen sämmtliche niedere Völker ihre Bewunderung und Dankbarkeit für die Segnungen der Civilisation dadurch, daß sie auf die weitere productive Bethätigung ihrer eigenen künstlerischen Anlagen verzichten.

Auf den oberen Culturstufen sind zwar die Lebensbedingungen der Racen mannichfaltig und veränderlich genug; aber unglück-

---

[1]) In Folge ihrer größeren Abgeschlossenheit, die ihrerseits wiederum auf der unvollkommenen Entwickelung der Verkehrsmittel und noch auf manchen anderen Gründen beruht.

licher Weise sind es die Racen selbst nicht weniger. Die höheren Völker bestehen im Gegensatze zu den niederen fast alle aus einem Gemenge und Gemische von Angehörigen sehr verschiedener Racen; und diese Compositionen bleiben nicht einmal constant, sondern sie verändern sich beständig nach Art und Verhältniß ihrer Elemente, bald langsam, bald mit überraschender Schnelligkeit. Die geschichtliche Bewegung verwandelt nicht nur den Culturzustand, sondern auch — durch Mengung und Mischung — den Racebestand der Völker. Es ist das unsterbliche Verdienst des Grafen Gobineau, diese Veränderung in der Racenconstitution der Völker in ihrer ganzen fundamentalen Bedeutung gewürdigt zu haben: sie ist, in der That, wie er als der Erste klar erkannt und gelehrt hat, eine der mächtigsten Ursachen aller welthistorischen Entwickelungvorgänge, der Blüthe und des Verfalles der Völker[1]). Mag sein großes Werk auch noch so reich an einzelnen Irrthümern und Wunderlichkeiten sein, die dem kleinsten Professor willkommene Gelegenheit bieten, seine überlegene Gelehrsamkeit zu zeigen; der Grund- und Hauptgedanke wird in seiner Wahrheit und Größe bestehen als ein Markstein in der Geschichte der Culturwissenschaft.

Das ägyptische Volk in der Eigenart seiner Race und seiner Cultur hat lange Zeit hindurch für so starr und unwandelbar gegolten, wie seine granitenen Monumente. Jetzt weiß man nicht nur, daß seine Cultur im Verlaufe der Jahrhunderte und Jahrtausende ebensowenig unverändert geblieben ist, wie die jedes anderen höheren Volkes, sondern man erkennt auch, daß seine Natur, sein Racecharakter, in den einzelnen Epochen seiner langen Geschichte sehr verschieden gewesen ist. Der herrschende anthropologische Typus des alten Reiches erscheint im neuen wesentlich umgewandelt, ohne Zweifel durch die Vermischung mit afrikanischen und asiatischen, nigritischen und vor allen semitischen Racenelementen. Dieser Legirungprozeß hat sich besonders unter

[1]) Gobineau, Essai sur l'Inégalité des Races Humaines, 4 vol. Paris 1853—55.

den Rameſſiden vollzogen. „Die Gegenwart des Pharao", ſagt Maspéro, „lockte eine Menge von Provinzialen an, die kamen, um ihr Glück zu ſuchen, und nicht wieder fortgingen; auf dieſe Weiſe verpflanzten ſie in die Hauptſtadt des ſüdlichen Aegypten[1]) die Typen aus dem mittleren und dem nördlichen, aus Nubien, aus den Oaſen; und indem ſie ſich mit den alten Thebanern unaufhörlich vermiſchten, erzeugten ſie dort hybride Familien, in denen ſich alle Varietäten der ägyptiſchen Racen ſeltſam vermengten; von zwanzig Officieren oder Beamten waren vielleicht zehn friſch acclimatiſirte Syrer und Berber oder Nachkommen von Syrern und Berbern; und in der Bürgerſchaft bewahrten Namen wie Pakharî, Palamnanî, Pinahſî, Palaſiaî, der Syrer, der vom Libanon, der Neger, der Alaſier, die Erinnerung an eine fremde Abſtammung. — In Memphis gab es wahre Colonieen von phönikiſchen, cananäiſchen und amoritiſchen Kaufleuten, die wohlhabend genug waren, um ihren nationalen Göttern Tempel zu bauen, und einflußreich genug, um Aegypter reiner Race für ihre Religionen zu gewinnen: ſie verehrten Baal, Aniti, Baal-Zaphoma, und Aſtarte neben Phtah, Noſirtumu und Sokhit; und was wir in Memphis feſtſtellen können, dürfen wir in Tanis und Bubaſtis vermuthen. Auf dem Lande waren die Fremden dünner geſäet, außer an ſolchen Orten, wo die Söldner in Garniſon lagen; aber die ſudaneſiſchen und hittitiſchen Sclaven, welche durch die Soldaten der Miliz hereingebracht worden waren, hatten den Fellahs eine beträchtliche Menge äthiopiſchen oder aſiatiſchen Blutes zugeführt. Man braucht nur in eines unſerer Muſeen zu treten und die Statuen der memphitiſchen Zeit mit denen aus der zweiten thebaniſchen Epoche zu vergleichen, — man wird die Unterſchiede in ihrer äußeren Erſcheinung deutlich bemerken. Gewiſſe Perſönlichkeiten aus der rameſſidiſchen Hofgeſellſchaft ſind wahre Semiten, trotz der ägyptiſchen Namen, mit denen ſie ſich behängen; den Zeitgenoſſen des Cheops und des Uſirtaſen würden ſie als Barbaren gegolten haben. Viele zeigen auf ihren Geſichtern, über-

[1]) Theben

trieben, vermengt und vereint die Züge von zweien oder dreien der Völker, welche sich damals in die orientalische Welt theilten. Die unbefangene Prüfung der Mumien bringt denselben Eindruck der Vermischung hervor, und zeigt außerdem noch klarer, wie complicirt die neuen Bestandtheile sind, welche die politische Geschichte der letzten Jahrhunderte an den Ufern des Nils zusammengeworfen hatte. Sie alle waren von dem Lande absorbirt und gleichsam verdaut worden, und die Generationen, welche aus dieser fortdauernden Kreuzung hervorgingen, gleichen wohl scheinbar noch immer den ehemaligen Geschlechtern, in der Tracht, in den Sitten, in der Sprache, in der Religion, in Allem, was äußerlich ist; aber je mehr die freiwillige oder gezwungene Einwanderung anwuchs, desto weniger entsprach ihr inneres Wesen dem äußeren Scheine. Sie hatten ihren Charakter aus der Zeit vor der Eroberung allmählich abgestreift: die Vorzüge und die Mängel, die ihnen von außen zugeführt wurden, hielten ihren eingeborenen so vollkommen das Gleichgewicht, daß sich in ihrem Wesen Alles verwischte und aufhob. Sie sanken immer mehr zu dem herab, als was man sie heute sieht, eine dumpfe, träge Masse, ohne individuale Energie, begabt mit Geduld, Heiterkeit, Fleiß, Freundlichkeit, aber unfähig sich selbst zu regieren und immer wieder gezwungen, das Haupt vor fremden Herren zu beugen, die sie erbarmunglos unterdrücken und ausbeuten"[1]).

---

[1]) Maspéro, Histoire Ancienne des Peuples de l'Orient Classique II 484—487. — Perrot, dem wir die beste Geschichte der ägyptischen Kunst verdanken, behauptet freilich: „Trotz sehr vieler Mischungen ist das Grundwesen der Race (le fond de la race) bis in die letzten Tage des Alterthumes dasselbe geblieben; die heterogenen Elemente sind absorbirt und in der Masse aufgelöst worden (se sont fondus dans la masse), ohne erkennbare Spuren zurückzulassen." Histoire de l'Art dans l'Antiquité vol. I. L'Égypte. p. 83. — Aber diese Behauptung erscheint uns gerade in Perrot's Munde sehr seltsam; denn er selbst weist mit dem größten Nachdrucke darauf hin, daß die Darstellungen der menschlichen Gestalt im neuen Reiche im Vergleiche mit den älteren unverkennbar eine Veränderung des anthropologischen Typus zeigen. „Die Proportionen der menschlichen

Wenn schon die ägyptische Race in ihrem verhältnißmäßig abgeschlossenen Lande so große Veränderungen erlitten hat, wie schnelle und gründliche Variationen des Racecharakters muß man erst bei den beweglichen, verkehrs- und handelslustigen Griechen erwarten. Gobineau behauptet, daß die Stämme im südlichen Hellas und in Kleinasien, vor allen die Jonier, schon in ziemlich früher historischer Zeit völlig semitisirt gewesen seien; und er glaubt aus dieser Verunreinigung ihres Blutes sowohl ihren raschen und tiefen politischen Verfall als ihre hohe und glänzende künstlerische Blüthe erklären zu können. Seine Annahme ist wahrscheinlich übertrieben; aber sie besitzt jedenfalls eine thatsächliche Grundlage. Selbst wenn man die Menge des durch den alten phönikischen Handel unmittelbar nach Hellas eingeführten semitischen Blutes so gering als möglich anschlägt, — ganz unbedeutend kann sie wenigstens in Attika und Korinth nicht gewesen sein —[1]), so ist doch nicht zu bezweifeln, daß an anderen Orten Mischungen zwischen Griechen und Phönikern im großen Maaßstabe stattgefunden

---

Gestalt werden immer schlanker; zuweilen geradezu zierlich. Nirgends, weder auf den großen historischen Bas-Reliefs noch auf denen der Gräber, findet man jenen untersetzten Typus wieder, dem man unter dem Alten Reiche so oft begegnet." Ebenda p. 700. — Und nicht nur die Körperproportionen, auch die Gesichtszüge sind verwandelt. Es ist thatsächlich nicht mehr die alte Race, die sich in den Statuen und Reliefs des neuen Reichs darstellt.

[1]) „Erhärten die Culte der syrischen Aphrodite und der syrischen Astarte, des Baal Melkart und des Baal Moloch in Attika durch die deutlich erkennbaren Spuren, die sie zurückgelassen, Ansiedelung der Phöniker in Attika und nachhaltige Einwirkung derselben auf diese Landschaft, so giebt die Sage von dem Weilen des Dädalos in Attika, der den Griechen der Ausdruck altphönikischer Kunst ist, der Name des attischen Geschlechtes der Dädaliden, die alte Kunstfertigkeit Athens in der Töpferei, welche es mit Korinth theilt, die Ableitung des Dädalos vom Erechtheus in der attischen Sage, die dann sogar des Erechtheus Sohn auf dem attischen Throne, den Pandion, dem Dädalos und seinen Brüdern erliegen läßt, weiteres Zeugniß für phönikische Siedelung, ja für phönikische Herrschaft in Attika." — Duncker, Geschichte des Alterthums (3., 4. u. 5. Aufl.) V 49.

haben, namentlich auf Cypern. „Die enge und andauernde Berührung zwischen den Phönikern und Griechen auf Cypern", sagt E. Meyer, „führte zu vielfacher Vermischung und Kreuzung der beiden Nationalitäten, die dadurch noch vermehrt wurde, daß die Griechen alte Phönikerstädte occupirten und in manchen Gebieten der Besitzstand hin und her schwankte"[1]). Gerade Cypern aber war durch die innigsten Beziehungen mit Griechenland verbunden. „Seine commercielle Bedeutung hat Cypern Jahrhunderte lang behauptet. In der Blüthezeit des griechischen Heldengesanges steht die Insel mit dem Mutterlande im regsten Verkehr, Sagenstoffe wandern hinüber und herüber, Cypern ist ein Hauptsitz der epischen Dichtung"[2]). Unter solchen Umständen wird die Vermischung mit der semitischen Race schwerlich auf die cyprischen Griechen beschränkt geblieben sein. Vor Allem aber ist in Attika das Metökenthum, dessen Umfang und Einfluß sich außerordentlich rasch entwickelten, dem ursprünglichen Racecharakter der Bürgerschaft verhängnißvoll geworden. Die Zahl der attischen Metöken war sehr groß. Schon bei Beginn des peloponnesischen Krieges standen sie zu den Bürgern, nach Clerc's Berechnung, mindestens in dem Verhältnisse von 4 zu 5[3]). Sie besaßen freilich nicht das Recht der ἐπιγαμία mit den Bürgern[4]); aber diese waren dadurch keineswegs vor dem Eindringen des fremden Blutes geschützt. Wir wissen, daß zur Zeit des Themistokles die Kinder eines Bürgers und einer freien Frau fremder Abstammung für Bürger galten; und zur Zeit des Perikles war die attische Bürgerschaft schon völlig mit Fremden durchsetzt[5]). Das semitische

[1]) E. Meyer, Geschichte des Alterthums. 1893. II 225.

[2]) Ebenda II 228.

[3]) Clerc, Les Métèques Athéniens. Paris 1893. p. 374.

[4]) „Wir kennen kein einziges Beispiel von der Verleihung der ἐπιγαμία, des jus connubii an einen Metöken. Selbst in den Beschlüssen, die eine ganze Reihe von Belohnungen enthalten, ist niemals von der Epigamie die Rede." — Ebenda p. 195.

[5]) Ebenda p. 350ff. — „Die Entwickelung der Metökenklasse fällt mit der Entwickelung der Demokratie zusammen" p. 355. — Gobineau

Element war unter den Metöken besonders stark vertreten; in den Epitaphien kommen nicht weniger als 26 Semiten vor[1]). Der älteste Metökencultus im Piräus war der des Zeus Milichios, in dem man den semitischen Milik, Melek oder Moloch erkennt; und dieser Cultus wurde, wenn Foucart's Deutung richtig ist, schon im 5. Jahrhunderte unter die atheniſchen Staatsculte aufgenommen, — gewiß ein Zeichen für die fortgeschrittene Semitisirung Athens[2]). Ferner gab es einen Cult der Astarte, von phönikischen Kaufleuten aus Kition gegründet[3]), und einen des Melkarth, dessen Priester, ein atheniſcher Bürger, den Namen Simon trägt[4]). Für uns ist es von besonderer Bedeutung, zu erfahren, daß diese Fremden — auch abgesehen von ihrer Vermischung mit den Griechen — einen nicht geringen Antheil an der atheniſchen Kunstproduction gehabt haben. Viele Metöken waren mit kunstreicher Metallarbeit und mit Töpferei beschäftigt[5]).

---

würde diesen Satz Clerc's als eine Bestätigung seiner Lehre begrüßt haben.

[1]) Nämlich 2 Araber, 1 Armenier, 1 Askalonit, 1 Assyrer, 1 Carthager, 6 Phöniker aus Kition, 2 Cyprioten, 9 Phöniker aus Sidon, 3 Syrer. — Clerc. p. 382.

[2]) Ebenda p. 128, 129.

[3]) Im Jahre 333. — Ebenda p. 135.

[4]) Ebenda p. 136. — Uebrigens scheinen sich gerade die Semiten in Athen auch anderweitig großer Gunst erfreut zu haben. „Ein Decret — das Bökh zwischen 376 und 364 ansetzt — verlieh dem Straton, König von Sidon, die Proxenie, zum Danke für seine der Stadt geleisteten guten Dienste. Ein Amendement, das von einem gewissen Menexenes eingebracht wurde, fügte noch folgende Bestimmungen hinzu: In Betreff aller derjenigen Sidonier, welche in Sidon Wohnung und Bürgerrecht haben, und welche sich in Handelsgeschäften zu Athen aufhalten, soll es untersagt sein, von ihnen die Metökensteuer zu erheben, sie zur Uebernahme der Choregie zu zwingen, und ihnen irgend eine Eisphora aufzuerlegen." Ebenda p. 251, 252.

[5]) „Man giebt allgemein zu, daß die meisten Töpfer der Metökenklasse angehörten." — Rayet-Collignon, Céramique p. 205; Studniczka,

Die letzte galt sogar geradezu für ein barbarisches Gewerbe. „Lampen anfertigen", sagt Andokides, „heißt die Arbeit eines Fremden und Barbaren verrichten." „Viele der uns bekannten Töpfernamen gehören sicherlich Fremden an; — so daß also viele der eleganten bemalten Vasen, die in Zeichnung und Styl so rein attisch scheinen, aus den Händen von Künstlern barbarischer Abstammung hervorgegangen sind"[1]). Man kann gewiß nicht annehmen, daß der Antheil der fremden, reinen oder zugemischten Racen nicht über diese unteren Zweige der griechischen Kunst hinausgegriffen habe. Wir wenigstens glauben seinen Einfluß sehr deutlich in dem Charakter der späteren griechischen Kunst, namentlich der Plastik nach Phidias, zu erkennen. Wir empfinden zwischen den einfachen, ernsten, vornehmen Werken der älteren Zeit und den anmuthigen, eleganten, koketten der jüngeren einen solchen Gegensatz des Gefühles, ja der ganzen Lebensauffassung, wie er nach unserer Ueberzeugung in dem Geiste einer Race ebensowenig bestehen kann als in dem Geiste eines Menschen.

Noch weit fragwürdiger sind das Wesen und die Dauer der anthropologischen Constitution des römischen Volkes. Eine eigentliche römische Race, wenn man überhaupt von einer solchen reden darf, war hier von vornherein nur durch eine ziemlich kleine Zahl von Geschlechtern vertreten; und diese hat sich, wie das latinische Element überhaupt, die römische Race im weiteren Sinne, wahrscheinlich gar nicht oder doch nur sehr wenig künstlerisch bethätigt. Für den Kunstbedarf des alten Rom sorgten wohl hauptsächlich die racefremden Etrusker; und in späterer Zeit traten griechische und orientalische Künstler in den Dienst der römischen „Mäcenaten". Die sogenannte römische Kunst ist ein Conglomerat von etruriſchen, griechischen und sehr mannichfaltigen orientalischen Elementen, und zeugt als solches viel mehr von der künstlerischen Begabung aller dieser verschiedenen Racen als von der Eigenart der römischen.

Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. 1887. S. 144; Clerc. p. 393.

[1]) Ebenda.

Hier tritt uns zum ersten Male in ihrer ganzen Größe eine Schwierigkeit entgegen, die wir bisher ignorirt haben, obwohl sie auch in den früher besprochenen Fällen vorhanden ist. Wir sind nämlich bei Völkern mit complicirter Raceconstitution meist nicht einmal im Stande, sicher zu erkennen, welche anthropologischen Elemente sich zu den verschiedenen Zeiten und in den verschiedenen Zweigen der künstlerischen Production vornehmlich bethätigt haben. Wir haben gehört, daß die Töpferei von Attika zum großen Theile von Fremden gepflegt worden ist; es ist möglich, daß in Aegypten eine ähnliche anthropologische Vertheilung der Kunstarten stattgefunden hat, und daß sie sich in Griechenland noch viel weiter erstreckte, als wir heute wissen. Die Völkerkunde hat uns mit einer ganzen Reihe von analogen Thatsachen bekannt gemacht. So gehören unter vielen afrikanischen Stämmen die Schmiede, welche dort nicht bloß Handwerker, sondern auch Künstler sind, regelmäßig einer besonderen Race an. Zuweilen sind solche Fremdlinge eben um ihrer Kunst willen in den Volksverband aufgenommen worden, wie die koreanischen Töpfer, die in der japanischen Provinz Satsuma angesiedelt und durch Privilegien geschirmt nun schon Jahrhunderte lang die künstlerischen Traditionen ihrer Race gepflegt und bethätigt haben[1]). Aber leider haben wir von derartigen Erscheinungen, die vermuthlich sehr häufig sind, verhältnißmäßig nur sehr selten sichere Kunde; und besonders über die Kunst der antiken Culturvölker sind wir in dieser Beziehung recht mangelhaft unterrichtet. — Sind z. B. die gewaltigen und prächtigen Gebäude, auf die sich der künstlerische Ruhm der Perser gründet, wirklich das Werk der iranischen Race? — Im besten Falle sind sie es nicht ganz. Zunächst haben an ihrer Ausschmückung griechische Künstler mitgearbeitet: — wir kennen noch die Namen von einigen, die kürzere oder längere Zeit im Dienste der persischen Großkönige thätig gewesen sind[2]). Einen noch größeren Antheil haben

[1]) Japanese Pottery, being a Native Report. With an Introduction and Catalogue by Franks p. 72, 73.

[2]) Z. B. der Bildhauer Telephanes, ein Zeitgenosse des Myron, ist

wahrscheinlich die Chaldäer, wenigstens an den Bauten in Susa. „Nach den verwendeten Materialien und nach dem Geschmacke ihrer Decoration sind die Monumente von Susa nur zur Hälfte persisch. Wäre nicht der ganze Styl der des Steinbaues, wären nicht, in der Sculptur, gewisse Typen vorhanden, die an Persepolis erinnern, man könnte die meisten Fragmente, die in diesen Ruinen gesammelt sind, für Trümmer eines der Paläste Babylons halten. Es ist das Email, welches hier alle Elemente der Decoration geliefert hat; Chaldäa aber betrieb diese Industrie schon seit langen Jahrhunderten, als es auf den Hochebenen von Iran nur erst Ackerbauer und Hirten gab, die sich mit den Gewerben der Hütte und des Zeltes begnügten. Ohne Zweifel, nachdem Mesopotamien und die Hochländer des Inneren unter einem Scepter vereinigt worden waren, verpflanzte sich die Emailkunst schließlich auf den Boden Persiens und gedieh dort so wunderbar, daß dieses Land im Mittelalter und in der Neuzeit für ihre wahre Heimath gelten konnte; allein ihre Einführung hatte kaum erst begonnen, als Darius den Plan zu seinem Palastbaue in Susa faßte; damals waren nur zwei Menschenalter vergangen, seitdem die Perser in Beziehungen mit Chaldäa getreten waren, wo diese Industrie heimisch war, die mehr als irgend eine andere ihre Geheimnisse hat und in welcher der Erfolg von gewissen Kunstgriffen abhängt. Warum hätte er also Arbeiter aus Persien nach Susa kommen lassen sollen?" — Die Susianer und Chaldäer verfertigten für den persischen Königsbau „zwar auch neue Formen (moules); aber zugleich fuhren sie fort, auch solche zu gebrauchen, die sie bereits besaßen. In Folge dessen blieben die schreitenden Löwen auf den Friesen in Susa dieselben, die sie in Assyrien und in Chaldäa gewesen waren. Die Löwen von Susa sind allerdings kühner modellirt als die von Ninive; man hat

---

nach dem Zeugnisse des Plinius (Hist. Nat. XXXIV, XIX 19) viel für die Könige Darius und Xerxes beschäftigt gewesen. Man vergleiche die Ausführungen Perrot's in seiner Histoire de l'Art vol. V: La Perse. — Les Rapports de la Perse et de la Grèce p. 425ff.

auch einen beſſeren Gebrauch von der Farbe zu machen gewußt, um den Effect des Reliefs zu erhöhen; aber die Verhältniſſe und die Stellung ſind die gleichen; es iſt die gleiche Auffaſſung der Naturformen“ [1]). — Und endlich haben auch die Aegypter ihren Theil an dieſer perſiſchen Kunſt, und zwar vielleicht den größten: — erſtens weil ſie mit ihren gewaltigen Tempelhallen den perſiſchen Eroberern die Vorbilder für ihre Thronſääle geboten haben [2]), und zweitens weil ſie ſelbſt bei der Ausführung der perſiſchen Bauten thätig geweſen ſind. Diodor berichtet, daß die Achämeniden ägyptiſche Künſtler zur Mitarbeit an den Paläſten zu Suſa und Perſepolis berufen haben; und Perrot, der dies Zeugniß erwähnt, ſetzt mit Recht hinzu: „Man könnte es faſt entbehren; denn dieſe fremden Arbeiter haben ſozuſagen ihren Stempel auf ihr Werk geſetzt. Unter den verſchiedenen Elementen, aus denen der complicirte Typus des Volutencapitells gebildet iſt, haben wir ein Motiv zu finden geglaubt, die Nachbildung einer Palmkrone, das von gewiſſen ägyptiſchen Capitellen abgeleitet ſein dürfte. Aber eine viel bezeichnendere Thatſache iſt, daß in den Gebäuden von Takht-i-Djemchid alle Einbuchtungen (baies), alle ohne Ausnahme, Niſchen, Fenſter und Thüren, als Bekrönung ein Geſimſe tragen, das der ägyptiſchen Kunſt eigenthümlich angehört, und das man die „ägyptiſche Hohlkehle“ nennt. Man hat ſich hier nicht damit begnügt, ihr Profil nachzubilden; ſondern man hat auch die Kannelirung bewahrt, die ihrer Oberfläche ein ſo eigenartiges Ausſehen giebt“ [3]). Wer vermag unter ſolchen Umſtänden auch nur mit einiger Sicherheit aus dieſer perſiſchen Kunſt auf die künſtleriſche Begabung der perſiſchen Race zu ſchließen? —

Es ſind Schwierigkeiten ganz ähnlicher Art, die den Werth eines großen Theiles des viel reicheren Stoffes, den uns die Kunſtgeſchichte des Mittelalters darbietet, für unſere Zwecke höchſt

---

[1]) Perrot-Chipiez. V 838, 839.

[2]) Perrot-Chipiez. V 885 ff.

[3]) Ebenda p. 886, 887.

zweifelhaft machen. Auch hier dürfen wir uns durchaus nicht immer ohne Weiteres darauf verlassen, daß die Kunstwerke, auf welche eine Race später ihren künstlerischen Ruhm gründet, wirklich ihre eigenen Werke sind. Im Mittelalter hatte der europäische Kunstbetrieb bekanntlich einen viel mehr internationalen Charakter als in der von dem Nationalitätprincipe beherrschten Gegenwart. Es hat eine Zeit gegeben, da man den gothischen Baustyl als die eigenthümlichste und vollkommenste Offenbarung des germanischen Genius pries; heute zweifelt wohl Niemand mehr daran, daß dieser Styl im Wesentlichen eine Schöpfung der romanischen Race ist. Seine Heimath war in der That die Isle de France, und von dort aus ist er, besonders durch die Cistercienser, über Europa verbreitet worden. „Die Cistercienser", sagt Schnaase, „waren gewissermaaßen Missionäre, welche die Grundsätze der französischen Architektur bei anderen Völkern verbreiteten. In Deutschland gelang ihnen dies um so mehr, als sie den französischen Styl nicht vollständig, nicht als abgeschlossenes System, sondern mit Vereinfachungen und Aenderungen ausübten, welche den einheimischen Sitten und Ansichten zusagten"[1]). Auch in England sah man die ersten Spitzbögen an Cistercienserbauten. „Der Orden verbreitete sich, wie in allen Ländern, auch in England um die Mitte des 12. Jahrhunderts; die meisten seiner auch hier sehr zahlreichen Stiftungen stammen aus den Jahren 1130 bis 1160. Alle diese Klöster wurden zuerst von Sendlingen aus den französischen Mutterklöstern besetzt, welche mit anderen Traditionen des Ordens ohne Zweifel auch die architektonischen mitbrachten"[2]). — „Eine ähnliche Rolle spielten die Templer, auch sie verbreiteten sich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, auch ihr Orden bestand vorzugsweise aus Franzosen, auch sie hatten eigenthümliche, in Frankreich ausgebildete Bauformen, zu denen

[1]) Schnaase, Geschichte der Bildenden Künste im Mittelalter. 2. Aufl. III 336.

[2]) Ebenda S. 177. — Französische Cistercienser waren im 12. und 13. Jahrhundert als Kirchenbaumeister auch in Spanien thätig. — Gonse, L'Art Gothique p. 350.

der Spitzbogen und andere Elemente des frühgothischen Styles gehörten“ [1]). — Aber auch französische Laienarchitekten wurden in ferne Länder berufen, um dort den neuen Styl einzuführen. „Im Jahre 1270 schloß Meister Etienne von Bonnueil vor dem Prevost zu Paris den Contract, durch welchen er sich zum Bau der Kathedrale von Upsala verdingte; die schwedischen Studenten in Paris legten zusammen, um ihm das Reisegeld für ihn und 40 Gefährten vorzuschießen. 1333 beruft Bischof Johann von Prag den Meister Wilhelm aus Avignon zum Bau der Elbbrücke in Raudnitz. 1343 kommt Mathias von Arras auf den Ruf Königs Johann nach Prag, und noch 1416 benutzt Kaiser Sigismund seine Anwesenheit in Paris, um französische Architekten für seinen Palast in Ofen anzuwerben“ [2]). Es soll selbstverständlich nicht bestritten werden, daß die übrigen Racen, vor allen die germanische, keinen geringen Antheil an der späteren Entwickelung und Ausbildung des gothischen Styles haben; aber es ist in den einzelnen Fällen außerordentlich schwierig, diesen Antheil sicher zu bestimmen, zumal da wir bei einer großen Zahl der bedeutendsten Werke die Meister nicht kennen. So muß man denn wenigstens die Möglichkeit zugeben, daß manches gothische Bauwerk auf germanischem Boden für die künstlerische Begabung unserer Race nicht charakteristischer ist [3]), als es die Bildwerke, welche der Niederländer Claux Sluter in Dijon geschaffen hat, für die Eigenart der romanischen sind. Für die übrigen mittelalterlichen Künste gilt Alles dieses noch in größerem Maaße. Außer den niederländischen Bildhauern arbeiteten in Frankreich auch niederländische Maler, schon im 14. Jahrhundert. Die weitverbreiteten gravirten Erzplatten sind zum größten Theile in den flandrischen und niederdeutschen Städten angefertigt; die schönsten Miniaturen, die man

[1]) Schnaase. III 185. [2]) Schnaase. 1. Aufl. III 111 Anm.

[3]) Z. B. die Westminster Abbey, auf die England so stolz ist. „Höchst wahrscheinlich befanden sich unter den Architekten, welche nach der Erzählung eines gleichzeitigen und glaubwürdigen Chronisten der König, bevor er zum Bau schritt, herbeigerufen hatte, auch Franzosen, deren Entwurf den Vorzug erhielt.“ — Ebenda S. 197.

in England, Deutschland und Frankreich findet, stammen aus Paris, das damals der Hauptort für Bücher-Ausstattung und Handel war. „Ein Graf von Savoyen ließ im Jahre 1303 Tafelgemälde aus England kommen und beschäftigte einen englischen Künstler, der ihm ein lebensgroßes Wachsbild seiner Gemahlin machte“ [1]). In England wiederum bediente man sich meist fremder Arbeiter; die Bronzebilder Heinrich's III. und der Königin Eleonore wurden von einem Italiener gefertigt, die gravirten Grabplatten aus den Niederlanden, Emails aus Limoges bezogen [2]). Die neuere Kunstforschung hat es in der Scheidekunst allerdings sehr weit gebracht; aber daß diese trotzdem bei weitem nicht überall ausreicht, beweist der unaufhörliche Streit über die Herkunft unzähliger Kunstwerke.

Außerdem ist die anthropologische Constitution der neueren Culturvölker ebensowenig einheitlich und ebensowenig unveränderlich als die der alten. Sämmtliche europäische Nationen sind aus verschiedenen Racenelementen zusammengesetzt [3]); und diese Zusammensetzung hat sich fast bei allen im Laufe der Zeiten beständig verändert, sowohl durch Hinzufügung von neuen Elementen als durch Kreuzung der vorhandenen, die dadurch wiederum zu ganz neuen Formen verschmolzen wurden. So hat Ludwig XIV. den Racecharakter des französischen Volkes ganz beträchtlich verändert, indem er ihm durch den Raub des Elsaß ein starkes germanisches Element einverleibte, eine That-

---

[1]) Schnaase. IV 379. [2]) Ebenda S. 629.

[3]) In Frankreich z. B. finden sich nach Topinard folgende anthropologische Typen. „1. Im Norden ein blonder Typus, der besonders in der Picardie vertreten ist und sich über die Ardennen, an der belgischen Grenze hin, über die Champagne und die Bourgogne erstreckt; 2. in der Mitte der keltische Typus; 3. im Süden mehrere Typen, einer, der sehr braun und zusammengesetzt, an die alte phocische Kolonie Marseille erinnert; ein zweiter, welcher der baskische Typus sein dürfte; und ein dritter, dessen reinste Form jenseits der französischen Grenze, vielleicht in der Gegend der Canarischen Inseln, zu finden ist.“ Topinard, Anthropologie. Leipzig 1888. S. 459.

sache, die hier besonders deßhalb Erwähnung verdient, weil bekanntlich viele französische Bildner der späteren Zeit aus diesem altgermanischen Gebiete hervorgegangen sind. Nicht minder folgenreich ist die Aufnahme slavischer Elemente in deutsche Volksverbände für die germanische Kunst gewesen. Den tiefsten Einfluß aber übt ohne Zweifel auf die Kunst der meisten europäischen Culturracen die neuerlich überhandnehmende Vermengung und Vermischung mit der allgegenwärtigen jüdischen Race, zumal da sich dieselbe seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts immer eifriger an der künstlerischen Production betheiligt. In der That ist dieser Antheil des reinen und gemischten jüdischen Elementes in Frankreich, in Deutschland und in England bereits so groß und zugleich so uncontrolirbar geworden, daß man in ganz seltsame Irrthümer verfallen würde, wenn man z. B. die moderne deutsche Poesie arglos für eine Offenbarung germanischer Racebegabung hinnehmen wollte.

Wenn es in unserem Culturkreise überhaupt eine Race giebt, welche den Anforderungen unserer Aufgabe entspricht, so ist es unbestreitbar die jüdische. Unter den größten und mannichfaltigsten Veränderungen ihrer Lebensbedingungen, in den verschiedensten Ländern, unter den verschiedensten Völkern, bei den verschiedensten Beschäftigungen und Schicksalen, hat diese Race mit einer wunderbaren Zähigkeit ihren ursprünglichen Charakter rein und treu von der Dämmerung der Geschichte an bis in unsere Tage bewahrt, und zwar sicherlich nicht nur den somatischen, sondern ebensowohl den psychischen Charakter. Sie erfüllt also wirklich alle unsere Ansprüche. Nur schade, daß die Bedingungen, unter denen sie lebte, ihrer künstlerischen Production in der Regel nicht eben günstig gewesen sind. Gerade das Studium der jüdischen Kunstgeschichte lehrt, wie leicht das Urtheil über die künstlerische Begabung einer Race irren kann, selbst in einem Falle, wo die Verhältnisse relativ klar und einfach sind. Man hat unzählige Male der jüdischen Race die Befähigung für die bildende Kunst abgesprochen; und thatsächlich findet sich ja auch unter den großen Namen aus den Blüthepeioden der Bildnerei kein einziger jü-

discher. Franzos, selbst ein Jude, nennt „das Zeichnen eine Kunst, die den Juden verschlossen ist“ [1]). Und Andree, der dieselbe Behauptung aufstellt, sagt: „Wir müssen auf die natürlichen und vererbten Stammeseigenthümlichkeiten zurückgreifen, um den Schlüssel zu finden. Es wäre sonst nicht einzusehen, wie die Juden gute Musiker wurden und Malerei wie Bildhauerei, ebenso Architektur, fast ganz vernachlässigten. Malerei und Plastik standen ihnen so gut offen wie die Musik, aber sie griffen dennoch nicht dazu, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß das mosaische Gesetz die Bildnerei untersagte, und daß die Plastik also nicht durch die Religion befruchtet wurde wie bei den Heiden [2]).“ Mit anderen Worten, Malerei und Plastik standen den Juden nicht ebensogut offen wie die Musik, weil sie ihnen durch ein strenges religiöses Verbot verschlossen waren. Wir müssen also keineswegs auf die natürlichen und ererbten Stammeseigenthümlichkeiten der Juden zurückgreifen, um ihre lange bildnerische Unproductivität zu erklären. Sobald jenes mosaische Verbot wenigstens für einen großen Theil der Race seine bindende Kraft verlor, sind die Juden in hellen Haufen der bildenden Kunst zugeströmt, und, wenn nicht Alles trügt, so haben sie dort auch den Erfolg, den sie suchten, in reichem Maaße gefunden. Während der letzten Jahrzehnte haben sich so viele jüdische Künstler in den Vordergrund gedrängt, daß es einigermaßen erstaunlich ist, wie Andree sie hat übersehen können. Es handelt sich hier nicht darum, ob die Producte eines Begas und eines Liebermann in Deutschland, eines Boldini und Bartholdi in Frankreich, eines Israel in Holland unser germanisches Kunstgefühl befriedigen; sondern es fragt sich nur, ob sie eine wirkliche bildnerische Begabung voraussetzen. Von einer Race, welche in so kurzer Zeit so viele und zum Theile so kräftige bildnerische Talente hervorgebracht hat, kann man sicherlich nicht mehr behaupten, daß ihr von der Natur die Fähigkeit für die bildende Kunst versagt sei.

---

[1]) Franzos, Aus Halbasien I 215.

[2]) Andree, Zur Volkskunde der Juden S. 187.

Außerhalb des europäischen Culturkreises kennen wir vorläufig nur eine einzige Race, die ihre Eigenart im Wechsel der Culturformen unverändert bewahrt hat: die japanische. Das japanische Volk ist wahrscheinlich nicht nur aus den Angehörigen einer Race zusammengesetzt; die meisten Anthropologen unterscheiden zwei verschiedene Typen. Allein seine alte Racencomposition hat wenigstens über ein Jahrtausend lang keine wesentliche Veränderung erlitten; denn das Meer hat die Japaner besser vor fremden Invasionen geschützt als die große Mauer die Chinesen. Trotzdem sind von Zeit zu Zeit einzelne fremdartige anthropologische Elemente eingedrungen; und gerade diese haben, trotz ihrer numerischen Unbedeutendheit, die größte Bedeutung für die Kunst Japans gehabt. Viele japanische Künstler, und darunter nicht wenige von denen, welche der japanischen Kunstgeschichte für lange Zeit die Richtung gegeben haben, sind entweder eingewanderte Chinesen und Koreaner oder die Abkömmlinge von solchen. Gleich der erste Maler, dessen Name uns in dem Shō-ji-roku[1]) erhalten ist, Nanriū, war ein Chinese, der zur Zeit des Kaisers Yūriaku (457—479) nach Japan kam. Später berief und beschäftigte die buddhaistische Kirche so viele koreanische Maler, daß Anderson sagt, „die Malerei sei für eine lange Periode ganz in den Händen der Koreaner geblieben"[2]). In der That wird von den japanischen Kunstgelehrten eine große Zahl der alten buddhaistischen Gemälde, die in den Klöstern und Tempeln aufbewahrt werden, koreanischen Meistern zugeschrieben. — Auch Jōsetsu, der am Ende des 14. Jahrhunderts die „Renaissance" der japanischen Malerei eröffnete, in dessen Akademie die drei führenden Meister der neueren Kunst, Shiūbun, Sesshiu und Kano Masanobu die entscheidende Anregung empfingen[3]), ist wahrscheinlich in China geboren[4]). Endlich

[1]) D. i. Katalog der Familien.

[2]) Anderson, Catalogue p. 3.

[3]) Diese drei Meister haben drei eigene Akademieen gegründet, die noch heute bestehen, und welche zusammen das bilden, was man in der japanischen Kunstgeschichte die „Chinesische Schule" nennt.

[4]) Anderson, The Pictorial Arts of Japan p. 43.

hat noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine wahre Invasion von chinesischen Malern stattgefunden, welche den Styl der Ming-Periode in der japanischen Malerei zur Herrschaft brachten[1]). — Nicht geringere Verdienste haben Chinesen und Koreaner um die japanische Sculptur. Tori Busshi, der große buddhaistische Bildschnitzer des 7. Jahrhunderts, war ein Chinese; und die herrlichen Figuren der beiden Déva-Könige, — in gewissem Sinne die vollendetsten, die Japan vielleicht überhaupt besitzt, — welche Anderson im Tempel von Kōbu kuji zu Nara aufgefunden hat, sind koreanische Arbeiten[2]). Einer der höchsten Ruhmestitel der japanischen Kunst gründet sich auf ihre keramischen Leistungen. Aber gerade diese sind zum großen und nicht zum schlechtesten Theile nicht die Werke eingeborener Japaner, sondern eingewanderter Koreaner. Schon im Kojiki wird erzählt, daß in einer sehr frühen Zeit „ein koreanischer Prinz in Japan sich niederließ und einen berühmten Töpfer aus Shiraki mitbrachte, von dem die Arbeiter in Kagami no Hazama, in der Provinz Omi abstammen, die viele Jahrhunderte lang wegen ihrer „Shiraki"-Waare berühmt gewesen sind"[3]). Auch die Satsuma-Fayence, welche den meisten Europäern

---

[1]) Die bedeutendsten darunter sind I-fu-kiu (chin. Nan-Pin) und Hō-Sai-Yen. Anderson, Catalogue p. 163. Von diesen chinesischen Einwanderern ist die jüngste große Schule der japanischen Malerei, die Shijo-Schule, ausgegangen. Der Japaner Maruyama Okio, der als ihr Begründer gilt, folgte den Lehren jener chinesischen Meister, und nicht etwa, wie einige Europäer behauptet haben, europäischen, durch die Holländer eingeführten Vorbildern.

[2]) Anderson, Catalogue p. 4. — Pictorial Arts of Japan p. 12, 13, 14. — Photographische Reproductionen der beiden Statuen — auf pl. F.

[3]) Die beste Art des „Shiraki" oder „Shigaraki" — das Sho-o Shigaraki — ist ein sehr hartes und schweres Steinzeug mit gelbbrauner Glasur und blaßgrünem Ueberlaufe, ohne weitere Decoration, aber von großem künstlerischen Reize. Ein charakteristisches und schönes Stück ist farbig abgebildet in Ninagawa, Kwan-ko-dyn-setsu. Tokio 1877. III. Theil Tafel 3. — Dieses Shigaraki, welches in vielen Museen nur durch ziemlich neue und geringe

für das vorzüglichste Erzeugniß der japanischen Töpferkunst gilt[1]), ist koreanischen Ursprunges. Der Fürst von Satsuma, Shimadzu Yoshihisa „brachte bei seiner Rückkehr von der koreanischen Expedition des Hideyoshi, im Jahre 1598, 17 berühmte Töpfer mit, die er in den Provinzen Satsuma und Osumi ansiedelte; später versammelte er sie alle an einem Orte, der Naeshiro Gawa heißt, damit sie dort ihre Kunst ausübten. Da sie sich immer nur mit Koreanerinnen verheiratheten, so bewahrten diese Arbeiter lange Zeit ihre Sitten, ihre Sprache und ihren besonderen Typus. Man findet in Naeshiro-Gawa noch heute 500 Familien von 1430 Individuen, die sämmtlich das Gewerbe ihrer Vorfahren ausüben"[2]). — Alle diese sehr zahlreichen und sehr mannichfaltigen Werke fremder in Japan angesiedelter Künstler muß man erst aussondern, wenn man aus der japanischen Kunst die künstlerische Eigenart der japanischen Race erkennen will. Leider aber ist dies nicht so leicht gethan als gesagt. Wenn schon die japanischen Kenner mit ihren überaus subtilen Prüfungmethoden vor so manchem Stücke nicht darüber einig werden können, ob es einem Racegenossen oder einem Fremden zuzuschreiben sei; wie sollte ein Europäer im Stande sein, jene Scheidung mit einiger Sicherheit zu vollziehen? — Immerhin wissen wir genug von der Betheiligung Fremder an der japanischen Kunst, um zu erkennen, daß die japanische Race bei allem Reichthume und aller Feinheit ihrer künstlerischen Begabung einer Eigenschaft ermangelt, welche die Europäer heute in der Kunst am höchsten zu schätzen pflegen[3]),

---

Nachahmungen vertreten ist, ist selbst wieder nur die Nachahmung einer viel älteren, selteneren und schöneren Waare, als deren Heimath japanische Kenner Luzon bezeichnen.

[1]) Die japanische Schätzung weicht in diesem wie in so manchem anderen Punkte erheblich von der europäischen ab. Die Satsuma-Waaren, welche die japanischen Kenner werth halten, sind nicht etwa die mit buntem Email und Gold decorirten Prunkstücke, welche die Europäer in ihren Museen bewundern, sondern ganz andere Gefäße im alten koreanischen Style.

[2]) Le Japon à l'Exposition Universelle de 1878. II 33.

[3]) Vielleicht deßhalb, weil sie selbst dieselbe heute am wenigsten besitzen.

— der Originalität. In den vielen Jahrhunderten, durch welche wir die Entwickelung der japanischen Kunst verfolgen können, sehen wir nur sehr wenige eingeborene Japaner, die als Bahnbrecher aufgetreten sind. Fast alle wesentlichen Fortschritte, fast alle neuen Richtungen sind von Fremden eingeleitet worden; selbst die größten japanischen Künstler haben sich zumeist damit begnügt, den Spuren fremder Meister zu folgen. Richtet sich doch von jeher der höchste Ehrgeiz eines japanischen Malers darauf, Bilder hervorzubringen, die man für die Werke eines berühmten Chinesen halten könnte. Daß die Europäer der japanischen Kunst, bei der ersten Bekanntschaft, gerade diejenige Eigenschaft am meisten angerühmt haben, die sie am wenigsten besitzt, erklärt sich einfach daraus, daß man erstens noch nicht zwischen den Werken fremder und eingeborener Künstler zu unterscheiden wußte, und daß man zweitens die fremden Vorbilder, welche die Japaner fast immer nachgeahmt und fast niemals erreicht haben, nicht kannte. In demselben Maaße, in dem unsere Kenntniß der alten indischen, chinesischen und koreanischen Kunst wächst, wird die japanische Kunst den Nimbus der Originalität verlieren. Thatsächlich darf man schon jetzt mit Sicherheit sagen, daß die Japaner nicht bloß die Techniken, sondern auch die Formen und die meisten Motive ihrer verschiedenen Kunstzweige von fremden Racen entlehnt haben[1]). Die japanische Kunst hat ihren Reichthum nicht erworben, sondern nur ererbt.

6.

Die zweite Art, die künstlerische Begabung der verschiedenen Racen aus ihren künstlerischen Erzeugnissen zu erschließen, besteht

[1]) Ueber die Abhängigkeit der japanischen Bildnerei von der chinesischen — vgl. Anderson, Catalogue und Pictorial Arts of Japan, von der indischen — Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. 2. Aufl. Berlin 1900. Eine demnächst erscheinende Arbeit des Verfassers wird zeigen, daß fast jede Gattung der japanischen Keramik ein koreanisches oder chinesisches Urbild hat.

darin, daß man die Kunstwerke verschiedener Racen unter gleichen Natur- und Culturbedingungen miteinander vergleicht. Wenn man findet, daß bei den verglichenen Gruppen der Charakter der Kunstproduction in solchen Zügen, die man auf die gemeinsame Natur- und Culturlage zurückführen kann, übereinstimmt, in anderen aber auseinanderweicht, so darf man die letzten als Wirkung und Ausdruck eines Unterschiedes in der Begabung der Racen auffassen. Das erste Erforderniß für den Erfolg der Vergleichung ist, wie gesagt, eine gleichartige Culturlage der verschiedenen Racen. Man kann nicht etwa aus der Verschiedenheit der ägyptischen und der griechischen, oder der mittelalterlichen japanischen und der modernen französischen Kunst ohne Weiteres auf die Verschiedenheit der Begabung der einzelnen Racen schließen; denn jene kann ebensowohl eine Folge der Verschiedenheit der Lebensbedingungen, ja, sie muß es zu einem großen Theile sein. Daß die polynesische Bildnerei die menschliche Gestalt nicht so vollkommen darzustellen vermag als die neuere englische, beweist durchaus nicht, daß der polynesischen Race von der Natur die Fähigkeit zu derartigen Leistungen versagt sei; es ist sehr wohl möglich, daß eine entsprechende Anlage vorhanden ist, welche sich nur unter dem Drucke der Verhältnisse nicht frei entwickeln konnte. Stehen doch die Werke der frühmittelalterlichen englischen Bildnerei auch nicht wesentlich höher als die Erzeugnisse der Polynesier.

Es ist selbstverständlich unmöglich, verschiedene Racen in einer absolut gleichen Natur- und Culturlage zu finden; man muß und kann zufrieden sein, wenn die Grundzüge der Verhältnisse gleichartig sind. Die wesentliche Gleichartigkeit, deren wir bedürfen, ist freilich sehr verschieden von der oberflächlichen und vagen Aehnlichkeit, mit der sich die Culturforschung nur zu oft begnügt hat. Wir können nicht etwa die Lage aller „Naturracen" auf der einen und aller „Culturracen" auf der anderen Seite als gleichartig und gleichwerthig betrachten; sondern wir müssen viel enger und schärfer begrenzte Kategorieen bilden. Die Culturlage jeder Gruppe wird in erster Linie durch die Form

ihres Nahrungerwerbes bestimmt. Die Ernährung ist das erste und mächtigste Bedürfniß; die Form der Wirthschaft, durch welche dasselbe unter den jeweils gegebenen Naturbedingungen befriedigt werden muß, übt, mittelbar oder unmittelbar, einen so dominirenden Einfluß auf alle übrigen Seiten und Functionen des socialen Lebens aus, daß die Gruppen mit gleicher Productionform immer auch eine gleichartige Culturform haben. Diese Abhängigkeit der Cultur von der Production besteht überall; aber sie ist nicht überall gleich unmittelbar und einfach. Die höher und mannichfaltiger ausgebildeten Formen der Production gestatten eine größere Variation der Culturformen als die niedrigeren: die Cultur der verschiedenen Gruppen, die sich durch Viehzucht nähren, z. B. ist viel gleichartiger als die der höheren Ackerbauer[1]). Demgemäß liegen die Verhältnisse für unsere Untersuchung in dem Gebiete der höchsten Production- und der reichsten Culturformen offenbar am ungünstigsten, zumal da hier auch die Sonderart der einzelnen Racen, in Folge des lebhaften Verkehrs zwischen den verschiedenen Gruppen, am meisten vermischt und verwischt ist. Es ist deßhalb gerathen, daß wir uns zunächst den klareren und einfacheren Verhältnissen zuwenden, die sich im Bereiche der niederen Production und Cultur darbieten.

Die Gruppen, welche auf die unvollkommenste Form des Nahrungerwerbes, auf die Jagd, beschränkt sind[2]), — die Australier; die Wedda, Mincopie und die übrigen Negritostämme in Indonesien; die Buschmänner und die Pygmäen in Afrika; die Feuerländer und die Eskimo in Amerika, — zeigen die größte Gleichartigkeit der Cultur und zugleich die größte Verschiedenartigkeit der Race. Wir dürfen deßhalb wohl erwarten, in ihrer Kunst die fundamentalen Unterschiede ihrer Begabung besonders klar und stark ausgeprägt zu sehen. Allein zu unserer Ueber-

---

[1]) Vgl. über die Eintheilung der Völker nach dem Principe der Production — Große, Die Formen der Familie und die Formen der Wirthschaft. Freiburg 1896. S. 25 ff.

[2]) Und zwar auf die Jagd in ihrer niedersten Form. — Ebenda S. 26.

raſchung finden wir eher das Gegentheil. Die Auſtralier, die Buſchmänner und die Eskimo ſind anthropologiſch ſo verſchieden wie es drei menſchliche Racen nur ſein können; und trotzdem ſehen wir z. B. in den zeichneriſchen Leiſtungen dieſer drei grundverſchiedenen Racen eine ſo fundamentale Gleichartigkeit der Auffaſſung und Ausführung, des ganzen Styles, daß man ſie miteinander verwechſeln könnte, wenn nicht der Gegenſtand oder das Material der Darſtellung ihre Herkunft bezeichnete. Soweit wir die Ornamentik der Jägerracen kennen, müſſen wir von ihr dasſelbe ſagen[1]). Die ärmlichen Decorationmotive der Mincopie gleichen auf ein Haar auſtraliſchen Zierformen; und die Kunſt der Eskimo kommt ebenfalls kaum über ganz ähnliche Elemente und Combinationen hinaus. Endlich conſtatiren wir auch in der Poeſie aller dieſer Racen dieſelbe Monotonie, welche im ſtärkſten Contraſte zu ihrer anthropologiſchen Variation ſteht[2]). — Sollen wir daraus ſchließen, daß der ſomatiſchen Verſchiedenheit dieſer Racen keine pſychiſche entſpricht? — Oder aber, daß die Unterſchiede in der Begabung der Racen überhaupt keine ſo große Bedeutung für die Kunſt beſitzen, als wir bisher angenommen haben? — Nach unſerer Meinung läßt ſich das Räthſel auf andere Weiſe löſen. Zunächſt beruht die künſtleriſche Gleichförmigkeit jener Racen mehr auf dem, was ihre Kunſt *entbehrt* als auf dem, was ſie *beſitzt*. Die Kunſt ſämmtlicher niederer Jägerſtämme iſt auf einer ſehr tiefen Stufe der Entwickelung ſtehen geblieben. Gerade ſo nun wie ſich die Embryonen der verſchiedenſten Arten, eines Huhnes, eines Hundes und eines Menſchen, in den Anfangsſtadien ihrer Ausbildung zum Verwechſeln ähnlich ſehen, ebenſo und ebendeßhalb gleichen einander auch dieſe Kunſtembryonen. Sie ſind ſämmtlich in ihrer Entwickelung gehemmt und verkümmert unter dem Drucke der Noth,

---

[1]) Von der Ornamentik einiger Jägerracen wiſſen wir noch ſo viel als Nichts. Es iſt denkbar, daß die Armſäligkeit des Lebens wenigſtens bei einzelnen überhaupt keine Ornamentik hat aufkommen laſſen.

[2]) Vgl. dazu Groſſe, Die Anfänge der Kunſt. Freiburg 1894.

den jene unvollkommenste Productionform niemals und nirgends auf die Dauer heben kann. Die Armuth, die Unsicherheit und Unstätheit des Lebens, zu dem alle jene verschiedenen Racen gleichmäßig verurtheilt sind, hält sie alle in demselben beschränkten Kreise von Erfahrungen und technischen Fertigkeiten fest, und macht es ihnen auf solche Weise unmöglich, ihre künstlerische Eigenart charakteristisch auszubilden und auszudrücken. Nur einigen Arten künstlerischer Production, vor allen der bildnerischen Darstellung von Thieren, ist diese roheste Form der Wirthschaft günstiger als manche andere. Denn die Eigenschaften, welche für eine derartige Bildnerei erforderlich sind, — scharfe Auffassung der lebendigen Form und Handfertigkeit, — sind die nämlichen, welche der Jäger haben und pflegen muß, um den Kampf um das Dasein zu bestehen. So erklärt sich die weite Verbreitung einer verhältnißmäßig sehr hohen bildnerischen Fähigkeit unter den verschiedenen Jägerracen ebenfalls einfach aus dem gleichmäßigen Zwange der gemeinsamen Lebensbedingungen. Uebrigens sind Leistungen dieser Art noch nicht von allen Jägerracen bekannt und vielleicht auch nicht bei allen vorhanden. Falls sie bei einer derselben gänzlich fehlen sollten, so dürften wir, nachdem wir erkannt haben, wie günstig der Boden der niedersten Wirthschaftform für solche Erzeugnisse ist, mit großer Wahrscheinlichkeit einen Mangel an Begabung vermuthen. — Auf der anderen Seite soll man über der vorherrschenden allgemeinen Gleichförmigkeit der Kunst der Jägerracen nicht übersehen, daß die Producte jeder einzelnen Race auch gewisse Besonderheiten zeigen. Diese individualen Züge treten allerdings hinter den gemeinsamen zurück; allein vorhanden sind sie, und sie werden vielleicht deutlicher und bedeutender erscheinen, wenn wir sie einst an einem reicheren Materiale studiren können als bisher.

Jedenfalls aber gewähren diese verkümmerten Verhältnisse für die Erkenntniß der künstlerischen Begabung der verschiedenen Racen offenbar nicht die günstigsten Bedingungen; um so besser wird die Aussicht auf Erfolg, wenn man sich zu den Gruppen auf den nächsten Stufen der Production und der Cultur wendet,

zu den niederen Ackerbauern und Viehzüchtern[1]). Denn hier gestattet die Cultur die Entwickelung und Bethätigung künstlerischer Anlagen schon in einem beträchtlich reicherem und höherem Maaße, und zugleich ist sie selbst noch so einfach, daß sie sich verhältnißmäßig leicht übersehen und beurtheilen läßt. Auch unter diesen Wirthschaftformen finden wir sehr verschiedene Racen vereint; aber obwohl die anthropologische Differenz z. B. zwischen dem nigritischen und dem polynesischen Ackerbauer nicht größer ist als zwischen dem buschmännischen und dem australischen Jäger, kommt sie zu einem viel volleren und schärferen Ausdrucke in der Kunst. Man würde freilich sehr irren, wenn man den Unterschied in der künstlerischen Production der Nigritier und der Polynesier ausschließlich als eine Wirkung der verschiedenen Begabung der beiden Racen auffassen wollte. Die Verschiedenheit der Naturbedingungen, fremder Cultureinflüsse und einer Menge von anderen Factoren spielt dabei sicherlich keine geringe Rolle. Aber nachdem man den Antheil aller dieser Dinge abgezogen hat, bleibt eben doch auf jeder Seite ein beträchtlicher Rest von Eigenthümlichkeiten, der sich schwerlich anders erklären läßt als aus der angeborenen und unveränderlichen Sonderart der Racen. Allein, wie gesagt, um diesen Antheil der Racebegabung zu erkennen, muß man zuvor den Antheil aller jener anderen Factoren erkannt und ausgeschieden haben; und dies ist offenbar auf keine andere Weise möglich als dadurch, daß man zunächst die Kunst jeder einzelnen Gruppe für sich auf ihre besonderen Bedingungen prüft. Wenn wir uns jedoch nach solchen für die Lösung unserer Aufgabe unentbehrlichen Vorarbeiten umsehen, so entdecken wir zwar hier und da einen verheißungvollen Anfang; aber eine wirklich erschöpfende Untersuchung ihrer Kunst hat bisher auch noch nicht eine einzige der Racen, die hier in Betracht kommen, erfahren. Was daraus folgt, ist bitter, aber klar. Solange diesem Mangel nicht abgeholfen ist, — was wahrscheinlich nicht gar so bald geschehen wird — solange ist es vollkommen unmöglich, selbst hier, wo die

[1]) Vgl. Große, Formen der Familie S. 27, 28.

Bedingungen für die Erforschung der künstlerischen Begabung der verschiedenen Racen unzweifelhaft am günstigsten liegen, zu bestimmten und zuverlässigen Erkenntnissen zu gelangen.

7.

Daß die verschiedenen Racen künstlerisch verschieden begabt sind, ist eine Thatsache, die vor aller Untersuchung feststeht; denn sie folgt unmittelbar aus dem Dasein verschiedener Racen. Ebensowenig bedarf es eines besonderen Beweises, daß diese verschiedene Begabung der Racen die größte, entscheidende Bedeutung für ihre künstlerische Production hat; denn alle äußeren Umstände vermögen bei der Race gerade wie bei dem Individuum nichts mehr als die Entwickelung der angeborenen Anlagen zu fördern oder zu hemmen. Dagegen sind die besondere Beschaffenheit der künstlerischen Begabung jeder einzelnen Race und das besondere Maaß ihres Einflusses auf die künstlerische Thätigkeit keineswegs unmittelbar gegeben. Wir haben gesehen, daß ihre Erforschung mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die sehr mannichfaltig und sehr groß sind, in manchen Fällen so groß, daß man daran zweifeln mag, ob es selbst der besser gerüsteten Zukunft gelingen werde, sie zu überwinden. Unseren Mitteln stehen sie jedenfalls so übermächtig entgegen, daß die Wissenschaft zur Zeit noch mehr berechtigt ist, über die künstlerische Begabung der verschiedenen Rassen zu schweigen, als zu reden. Niemand hat das Recht, der jungen Anthropologie einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie eine ihrer schwierigsten Aufgaben noch nicht zu lösen vermocht hat; allein auf der anderen Seite hat sie auch die Pflicht, sich und Andere über die Armuth und Unsicherheit ihres Wissens nicht durch zuversichtliches Gerede zu täuschen. Auch hier ist die Erkenntniß der Unwissenheit der Anfang der Weisheit.

V.

Wirkungen der Bildnerei.

1.

Man hat im Allgemeinen viel eifriger nach den Urſachen als nach den Wirkungen der Kunſt geforſcht; vielleicht deßhalb, weil die erſten, die zum größten Theile entfernt und verborgen ſind, die Wißbegierde ſtärker reizen als die zweiten, die unmittelbar und offenkundig gegeben ſcheinen. Der Künſtler ſelbſt iſt ſich der Urſache ſeiner Thätigkeit nicht bewußt; dagegen empfindet Jedermann ihre Wirkung, wenigſtens die nächſte. Das Gefühl äſthetiſcher Befreiung und Beglückung, welches die Kunſt in uns hervorbringt, erſcheint, vom künſtleriſchen Standpunkte aus, allerdings als ihre weſentlichſte Wirkung; aber es iſt keineswegs ihre einzige. Denn wie die Kunſt von allen übrigen Lebensthätigkeiten Wirkungen empfängt, ſo ſtrahlt ſie auch wiederum nach allen Seiten ſolche aus; nur treten dieſe ferneren nicht wie jene nächſten unmittelbar in unſer Bewußtſein, ſondern ſie müſſen, gerade ſo wie die Urſachen, erſt eigens aufgeſucht werden. Bisher hat ihnen die Wiſſenſchaft jedoch, wie geſagt, nur wenig Aufmerkſamkeit geſchenkt. Wohl findet man bei alten wie neuen Schriftſtellern eine Menge von werthvollen einzelnen Gedanken über die Bedeutung der Kunſt für das Leben; allein dieſe können die fehlenden methodiſchen Unterſuchungen nicht erſetzen, und außerdem beſchränken ſie ſich meiſt auf beſtimmte Zweige der Kunſt, beſonders auf die Poeſie, während für andere nur ſelten eine Bemerkung abfällt. Keine Kunſt iſt dabei, im Verhältniſſe zu ihrer Bedeutung, mehr vernachläſſigt worden als die Bildnerei, von deren praktiſchen und ethiſchen Wirkungen in der That ſo wenig geſprochen wird, als ob ſie der Rede nicht werth wären. Und doch ſind ſie ſo

groß und zahlreich, daß es gar keines besonderen Scharfblickes bedarf, um sie zum Mindesten theilweise zu erkennen. Wir können es hier selbstverständlich nicht unternehmen, das ganze unendlich fein verflochtene und weit gedehnte Netz der causalen Beziehungen zu verfolgen, die von der Bildnerei nach allen Theilen des individualen und socialen Lebens ausgehen. Wir werden lediglich versuchen, einige Hauptfäden zu erfassen und klarzulegen; aber schon dabei wird sich deutlich genug zeigen, daß dieses unbeachtete Gebiet einer gründlichen Durchforschung werth ist.

Wir unterscheiden unter den Wirkungen der Bildnerei solche, die wesentlich von dem Gegenstande, und solche, die von der Art der Darstellung ausgehen.

Es ist neuerdings Mode geworden, über den Gegenstand eines bildnerischen Kunstwerkes als über etwas Gleichgiltiges hinwegzusehen; man geräth bei modernen Künstlern und Kennern geradezu in den Verdacht bildnerischer Barbarei, wenn man ein besonderes Interesse für ihn zeigt. Diese Unterschätzung des Stoffes ist einigermaßen erklärlich als ein Rückschlag gegen die Vernachlässigung der Technik, unter welcher die Bildnerei in der voraufgegangenen Periode gelitten hat, da ein Maler mehr Dichter und Philosoph als Maler sein mußte. Außerdem aber dient sie sicherlich manchem virtuosen Techniker als bequemer Deckmantel für seine innere Armuth. Den großen Künstlern ist der Stoff als solcher niemals gleichgiltig gewesen; ihre Technik war ihnen niemals mehr als ein Mittel zur Darstellung eines Gegenstandes, der sie innerlich ergriffen hatte. Hierdurch unterscheidet sich in der That der wahre Künstler vom bloßen Virtuosen, welcher den Gegenstand nur als ein Mittel benützt, um seine Technik zur Schau zu stellen. „Was ist wichtiger als die Gegenstände", hat Goethe gesagt, „und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie. Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand Nichts taugt. Und eben weil dem neueren Künstler die würdigen Gegenstände fehlen, so hapert es auch so mit aller Kunst der neueren Zeit"[1].

---

[1]) Eckermann. I 55.

Der Dichter spricht nur aus, was fast Jeder fühlt. Die große Menge derer, für welche die Bildnerei arbeitet, und auf welche sie wirkt, hat zu allen Zeiten viel weniger auf die Art als auf den Gegenstand der Darstellungen gesehen. Wer daran zweifelt, möge nur die Besucher unserer Museen und Kunstausstellungen beobachten. Das stärkste und ehrlichste Interesse, welches sich dort zeigt, gilt fast immer den Stoffen; die Form dagegen — das, was der Kenner heutzutage das eigentlich Künstlerische nennt, — wird von den Meisten höchstens insoweit beachtet, als sie dazu dient, den gegenständlichen Inhalt möglichst deutlich und lebendig oder, um den gewöhnlichen Ausdruck zu gebrauchen, natürlich darzustellen. Daß dieses stoffliche Interesse wie das gewöhnlichste so auch das ursprünglichste ist, lehrt die Beobachtung der Kinder und der niederen Völker. Einem Jungen ist ein Bilderbogen mit schlecht gezeichneten und roh colorirten Soldaten unendlich werthvoller als die herrlichste Landschaft von Böcklin; weil ihm ein Soldat unendlich interessanter ist als alle Landschaften der Welt. Und wer die Bildnerei der niederen Völker kennt, weiß, daß sie fast niemals über den engen Kreis der nächsten Lebensinteressen hinausgreift. Sie bildet nicht sowohl um zu *bilden*, als um Dinge *nachzubilden*, die jenen Völkern besonders wichtig sind. Sogar die primitive Ornamentik leitet, wie neuere Forschungen gezeigt haben, ihre Motive in der Regel von solchen „interessanten" Gegenständen ab. — Wir haben also gute Gründe, unsere Betrachtung zuerst auf diejenigen Wirkungen zu richten, welche die Bildnerei durch das hervorbringt, *was* sie darstellt. Es ist dabei freilich durchaus nicht gleichgiltig, *wie* sie es darstellt. Allein die Art der Darstellung erscheint hier im Verhältnisse zu dem Gegenstande eben nur als ein Mittel, dem keine selbstständige Bedeutung zukommt. Wir werden erkennen, daß die stoffliche Wirkung der Bildnerei nicht bloß die ursprünglichste und allgemeinste, sondern auch, culturhistorisch beurtheilt, die mächtigste und wichtigste ist.

Um die Wirkungen ermessen zu können, welche die Bildnerei auf das Leben durch das ausübt, was sie uns sehen läßt, muß

man einen klaren Begriff von der Bedeutung besitzen, welche das Sehen für unser Leben hat. Schopenhauer hat den Gesichtssinn den objectiven Sinn genannt. Die objective Welt ist für uns in der That wesentlich die sichtbare Welt. Dinge, die wir nur von Hörensagen kennen, erscheinen uns viel weniger wirklich und sind viel weniger wirksam, als solche, die wir sehen; daher denn auch mit so großem Nachdrucke von dem Christen der Glaube gefordert wird, als welcher eine gewisse Zuversicht dessen ist, was man nicht sieht. Denn für die natürliche Anschauung ist das Wirkliche eben das Sichtbare. — Nun aber ist nicht alles Sichtbare unseren Augen gegenwärtig, und was gegenwärtig ist, bleibt es nicht. Die Formen, vor allen die lebendigen, haben keinen dauernden Bestand: sie verwandeln sich und verschwinden wie die Wolken im Winde. Allein die Menschheit besitzt ein Mittel, durch das sie gleichsam die Flucht der Erscheinungen hemmen, die vergänglichen Gestalten, wenn nicht für immer, so doch für lange Weile, in Sichtbarkeit und scheinbarer Wirklichkeit festhalten kann: — die bildende Kunst.

Unter allen Lebensformen sind es die menschlichen, an denen unser Herz am meisten hangt, und unter allen menschlichen diejenigen, die uns im Leben am nächsten stehen. Wenn diese in der Nacht des Todes versunken sind, dann wenden wir uns an die bildende Kunst, damit sie als eine Beschwörerin wenigstens die Schatten der Entschwundenen vor unsere Augen zurückrufe. Darstellungen verstorbener Angehöriger gehören zu den ersten und den verbreitetsten Werken der Bildnerei. Freilich wenn wir die roh geschnitzten und bemalten Bretter, Pfähle und Puppen erblicken, welche uns die meisten niederen Völker als Bilder ihrer Toten vorweisen, so fällt es uns zunächst schwer zu glauben, daß diese unförmlichen Erzeugnisse, in denen wir kaum eine schwache allgemeine Menschenähnlichkeit zu entdecken vermögen, für jene bestimmte Individuen darstellen könnten. Aber wir brauchen uns nur nach unseren Kindern umzuschauen: nach dem kleinen Mädchen, welches in einem alten, in ein Taschentuch gewickelten, Holzkegel einen rosigen, blonden Säugling „sieht", und

nach dem Jungen, für den sein steifer Nußknacker mit den stieren Hummeraugen und dem klaffenden Maule der leibhaftige schöne Königssohn aus dem Märchen ist, der den Drachen erschlägt und die Prinzessin befreit. Läßt doch überhaupt jede bildnerische Darstellung, auch die getreueste, der Phantasie immer noch etwas zu thuen übrig; und dieser Rest kann um so größer sein, je stärker die Phantasie des Beschauers ist. Das Verlangen nach peinlich naturalistischen Darstellungen ist in vielen Fällen ein Symptom für das Erschlaffen der Phantasie; es tritt in der That am stärksten bei alternden Culturvölkern auf. Kindliche Menschen und Völker dagegen kennen es nicht; denn ihre Phantasie ist noch jeder Anforderung gewachsen. — Vor Allem aber dürfen wir vor jenen primitiven Totenbildern nicht vergessen, daß die bildnerische Darstellung niemals und nirgends eine indifferente, gleichmäßige, jede Einzelheit umfassende Nachbildung des Gegenstandes weder ist noch sein soll. Der Künstler stellt vielmehr immer nur diejenigen Eigenschaften seines Vorbildes dar, die ihm selbst und denen, für welche er arbeitet, als die wesentlichen erscheinen. Selbstverständlich aber weichen die Auffassungen der verschiedenen Völker und Generationen dabei sehr weit auseinander. Es ist unmöglich, daß ein niederes Volk, dessen Anschauung und Beurtheilung der Dinge auf dem Boden einer von der unserigen gänzlich verschiedenen Culturform erwachsen ist, gerade dieselben Eigenschaften für wesentlich halten und demgemäß darstellen sollte, welche uns als solche gelten. Auch in dieser Beziehung können wir Vieles von unseren Kindern lernen. Ein fünfjähriger Junge hält seine höchst rudimentäre Zeichnung einer menschlichen Figur mit einer ebenso fragwürdigen Tabakpfeife für ein ganz getreues Portrait eines bestimmten Onkels, weil sich dieser Onkel in den Augen des Kindes vornehmlich durch den Gebrauch einer Tabakpfeife auszeichnet. Ebenso erklärt ein Maori eine unförmliche Holzpuppe, in deren Gesicht ein bestimmtes Spiralenmuster eingeschnitten ist, für eine vollkommene Darstellung seines verstorbenen Vaters; denn er erkennt in dem Bilde das wieder, was ihm an der Erscheinung des Lebenden das Auf-

fallendſte und Charakteriſtiſcheſte geweſen iſt, die perſönliche Tattuirung. Wir haben alſo keine Urſache, daran zu zweifeln, daß jene unförmlichen Gebilde für die niederen Völker thatſächlich Bilder ihrer Toten darſtellen; wir werden ſogar ſehen, daß dieſelben in ihnen wahrſcheinlich viel lebendigere und wirkſamere Vorſtellungen von den Abgeſchiedenen erwecken, als es naturgetreue Portraits bei höheren Völkern vermögen. Mit der weiteren Entwickelung der Cultur hat ſich die Sitte der Totenbilder noch mehr befeſtigt und verbreitet. Außer den Juden und den Mahomedanern pflegen faſt ſämmtliche Völker entweder auf den Gräbern oder in den Wohnungen Bildniſſe ihrer Verſtorbenen aufzuſtellen. Dabei werden alle verſchiedenen Arten der Bildnerei verwendet: die Plaſtik, die Malerei, die Zeichnung, und daneben, in neueſter Zeit, als billiges Kunſtſurrogat, die Photographie.

Wenn der Zweck ſolcher bildneriſchen Darſtellungen iſt, den Todten ein lebendigeres und wirkſameres Angedenken zu ſichern, ſo wird er ohne Zweifel erreicht. Niedere Völker ſehen in dem Bilde geradezu den Verſtorbenen ſelbſt gegenwärtig. „Die Maori", erzählt Shortland, „errichten Idole zum Andenken an verſtorbene Perſonen in der Nähe des Begräbnißplatzes, ſprechen leidenſchaftlich mit ihnen, als ob ſie noch am Leben wären, werfen ihnen Kleider zu, wenn ſie an ihnen vorbeigegangen ſind, und bewahren außerdem in ihren Häuſern kleine geſchnitzte hölzerne Bildniſſe auf, deren jedes dem Geiſte eines Vorfahren geweiht iſt. Man glaubt ganz beſtimmt, daß ein ſolcher Atua oder Geiſt eines Vorfahren in die Subſtanz eines Abbildes eingehe, um mit den Lebenden in Verkehr zu bleiben"[1]). Und derartige Vorſtellungen

[1]) Shortland, Traditions of the New Zealanders — nach Tylor, Anfänge der Kultur. II 175. Iſt doch überhaupt der Glaube an einen geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen dem Bildniſſe und dem Originale ſehr weit verbreitet: wer das Bild eines Menſchen beſitzt, der hat damit den Menſchen ſelbſt in ſeiner Gewalt. In allen Erdtheilen traut man böſen Zauberern die Kunſt zu, ihre Feinde dadurch zu töten, daß ſie ihre Bilder durchſtechen oder verbrennen. — Eine Zuſammenſtellung bei Andree, Ethnographiſche Parallelen und Vergleiche (Neue Folge) S. 9 ff.

reichen noch weit über die Niederungen der Cultur hinaus; wir finden sie z. B. in voller Kraft bei einem Volke, dem wir selbst nicht den geringsten Theil unseres Culturerbes verdanken, bei den alten Aegyptern. Die Portraitstatuen, welche die Aegypter in den Gräbern aufstellten, waren nach ihrer Auffassung nicht sowohl Bilder als Leiber der Verstorbenen. „Jede dieser Statuen", sagt Maspéro, „war ein Körper aus Stein, und zwar nicht etwa ein idealer Körper, von dem man nur Formenschönheit oder Ausdruck verlangte, sondern ein realer Körper, dem man durchaus Nichts weder hinzufügen noch nehmen durfte. Wenn der Körper aus Fleisch häßlich gewesen war, so mußte der Körper aus Stein ebenfalls und ebenso häßlich sein; denn sonst hätte die Seele (le double) nicht den Träger gefunden, der ihr zukam" [1]). „Die Statuen sind in der That keine toten Bilder. Wie man die Seele (le double) einer Gottheit in ein Idol bannte, um dieses in ein prophetisches Wesen zu verwandeln, das sich im Inneren des Tempels zu bewegen und zu reden vermochte; so verband man auch die Seele eines Menschen mit einem steinernen, metallenen oder hölzernen Abbilde des Leibes, der sie während ihres irdischen Daseins getragen hatte: es war eine leibhaftige, lebendige Persönlichkeit, welche man auf diese Weise schuf und in das Grab einschloß. Man war davon so fest überzeugt, daß der Glaube selbst in unseren Tagen trotz eines zweimaligen Wechsels der Religion noch nicht verschwunden ist. Die Seele spukt noch immer in den Bildern, in die man sie vor Zeiten gebannt hat Wie ehemals schlägt sie den, welcher ihre Ruhe zu stören wagt, mit Wahnsinn und Tod; und man kann sich vor ihrer Rache nur schützen, indem man die Statuen, welche man in der Gruft noch unberührt endeckt, verstümmelt; denn dadurch lähmt oder tötet man zugleich die Seele" [2]). Sollten den Griechen und den Römern

---

[1]) Maspéro, nach Perrot Chippiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité. I 633.

[2]) Maspéro, Histoire ancienne des Peuples de l'Orient classique. I 256, 257.

ähnliche Vorstellungen fremd gewesen sein? — Den letzten waren sie jedenfalls recht nahe gelegt, durch den eigenthümlichen Gebrauch der „Imagines“. Diese „Imagines“, Wachsmasken der Vorfahren, schauten in gewöhnlichen Zeiten von den Wänden des Atrium auf das lebende Geschlecht herab[1]); so oft man aber ein Familienglied zu Grabe brachte, wurden sie von angemessen gekleideten Leuten als Masken im Leichenzuge mitgetragen, so daß es schien, als gäben die Ahnen in eigener Person dem Toten das Geleite[2]). — Der Glaube an die Beseeltheit von Bildnissen,

[1]) Freilich nur in den vornehmen Häusern. Das Jus Imaginum besaßen nur diejenigen, deren Ahnen ein curulisches Amt bekleidet hatten. Die Hauptstelle über die Verwendung der Imagines bei den Leichenbegängnissen, Polybius. VI 53.

[2]) Es ist höchst interessant, diesen römischen Gebrauch der Ahnenmasken mit einer lebendigen Ceremonie der Batak auf Sumatra zu vergleichen, bei der man sich ebenfalls einer Maske bedient, um einen Verstorbenen wieder als lebend darzustellen, damit die Hinterbliebenen mit ihm in Verkehr treten können. Andree führt darüber den folgenden Bericht des Missionars G. van Asselt an, der eine solche Maske 1883 zu Amsterdam ausgestellt hatte. „Verliert eine Familie einen Sohn und hat keinen zweiten oder auch keine Aussicht mehr einen solchen zu bekommen, so geschieht es manchmal, daß die Mutter nach einigen Jahren ihren Sohn noch einmal zu sehen und ihm Ehrenbezeugungen darzubringen wünscht, in der Hoffnung, durch seinen Geist der Segnung (nochmals Mutter zu werden) theilhaftig zu werden. Zu Ehren dieses Geistes muß nun ein Fest abgehalten werden, und wenn alles dafür vorbereitet ist, wird außerhalb des Dorfes einem Knaben von der Größe des Verstorbenen die Maske angelegt und die künstlichen Hände an dessen Händen befestigt. Die Mutter setzt sich nun an die Thüre der eigenen oder einer anderen Wohnung, derart, daß sie die Dorfpforte beobachten kann. Auf ein gewisses Zeichen führt man dann den maskirten Knaben in das Dorf, die Mutter erblickt ihn, stößt einen Schrei aus und eilt unter verschiedenen Aeußerungen von Freude und Schmerz schnell abwärts, ohne auf die Gefahr von Arm- und Beinbrüchen zu achten (die Battawohnungen stehen auf hohen Pfahlgerüsten). Indem sie entweder große Schmeicheleien wie: mein Sohn! meine Seele! mein König! mein Gott! oder gräuliche Schimpfworte und Flüche ausstößt,

besonders von Totenbildnissen, ist noch im ganzen Mittelalter lebendig; seinen classischen Ausdruck hat er in der Sage von Don Juan und dem steinernen Gaste gefunden; aber daneben spukt er noch in unzähligen anderen Geschichten. Ja, wenn wir nur recht zusehen, so werden wir vielleicht entdecken, daß er sogar noch in einem dunkelen Winkel unserer eigenen wissenschaftlich erleuchteten Seele kauert. Wer in seinem Zimmer das Bild oder die Büste eines verstorbenen Angehörigen bewahrt, erlebt wohl Stunden, in denen er sich gleichsam unter den Augen des Toten fühlt[1]); und das Bildniß vermag alsdann einen sehr bestimmten Einfluß auf sein Denken und Handeln zu gewinnen. Dieser Einfluß braucht indessen durchaus nicht durch eine mehr oder weniger klare Vorstellung von einer Beseeltheit des Bildnisses vermittelt zu werden; das Bildniß wirkt schon als bloßes Mittel zur Belebung und Verstärkung unserer Erinnerungbilder mächtig genug. Von den abgeschiedenen Verwandten, die wir nicht persönlich gekannt haben, stehen diejenigen, von denen wir Portraits besitzen, immer in einem ganz anderen, viel lebendigeren Verhältnisse zu uns als die übrigen, welche wir nur aus Erzählungen kennen. Unsere Vorstellungen von den letzten gleichen verschwommenen Nebelgebilden, die, ohne feste Masse und Form, Nichts zu bewegen und Nichts

---

geht sie ihrem vermeintlichen Sohne entgegen. Herzzerreißend ist es nun zu sehen, sobald sie ihn erreicht hat. Sie beginnt die Maske mit Küssen zu bedecken und mit ihren Thränen zu benetzen; dann aber bemeistert sich ihrer wieder das Gefühl des Elendes und sie beginnt nun ihren Sohn einen undankbaren und schlechten Jungen zu nennen, der keine Liebe für seine Mutter fühlte und daher die Herzader, das Band der Liebe, zerschnitt. Sie sei nun ein einzelnes Blatt auf einsamem Baume, dem Wind und Wetter, der Schande und dem Spotte preisgegeben. Nun aber legen sich die übrigen Familienglieder in's Mittel, hindern sie an ferneren Schmähreden und ermahnen sie, den Geist des Sohnes um Kindersegen zu bitten. Sie thut dieses und nun wird zu Ehren des Geistes eine große Festlichkeit abgehalten." Andree S. 133, 134.

[1]) Es giebt bekanntlich manche Leute, die nicht im Stande sind, im Angesichte eines Portraits ruhig einzuschlafen.

zu hemmen vermögen; während jene kraft ihrer unserer Wahrnehmung gegenwärtigen bestimmten Form stärkere und bestimmtere Gefühle in uns erregen und dadurch unter Umständen unsere Handlungen bewegen und lenken. Deßhalb haben adelige und fürstliche Familien, denen viel an der Erhaltung eines lebendigen Zusammenhanges zwischen den aufeinanderfolgenden Geschlechtern, an der consequenten Bewahrung und Fortführung der Anschauungen und Unternehmungen ihrer Vorfahren gelegen ist, vollkommen Recht, wenn sie gleich den alten römischen Patriciern den höchsten Werth auf den Besitz einer „Ahnengalerie" legen. In einem gewissen Sinne können also auch wir uns noch zu dem Glauben der alten Aegypter bekennen: — was für die Seele im Leben der Leib, ist nach dem Tode das Bild, — das Mittel dauernder persönlicher Wirksamkeit.

Was die Bildnisse der Ahnen für eine Familie, das bedeuten für ein Volk die Bilder seiner Heroen, der Herrscher, Krieger, Denker, Dichter und Künstler. Die Sitte, eine große Persönlichkeit den späteren Geschlechtern durch eine bildnerische Darstellung gegenwärtig zu erhalten, ist zwar nicht so alt als der Gebrauch der Ahnenbilder; — wie denn der Volkszusammenhang auf den unteren Stufen der Cultur im Vergleiche mit dem Familienzusammenhange noch sehr lose und schwach erscheint, — aber sie ist immerhin aus einer großen Tiefe der Vergangenheit bis in unsere Tage heraufgewachsen. Vielleicht darf man schon die Menhirs der megalithischen Zeit als Monumentaldarstellungen von Kriegern und Häuptlingen ansehen, Darstellungen, die freilich auf eine lebhaftere Phantasie als die unserige berechnet sind. Im alten Aegypten hat die Monumentalbildnerei bereits die höchste Vollendung erreicht; und nirgends haben die Herrscher ihre Dienste so sehr in Anspruch genommen als in dem Lande der Pyramiden. Sie ist der Herold gewesen, durch welchen der große Rhamses seinen Eroberruhm der Mitwelt und der Nachwelt verkündet hat. Viele Kilometer von gewaltigen Wänden hat er mit Reliefdarstellungen bedecken lassen, welche ihn in übermenschlicher Größe der staunenden Menge zeigten, hier, wie er als der höchste Priester

des Reiches den Göttern opfert, dort, wie er als siegreicher Feldherr sein Schwert über einem Haufen flehender Feinde schwingt, wie er einen libyschen Häuptling mit der Lanze durchbohrt, wie er im Getümmel der Schlacht von Qodschu seinen Streitwagen über die Leiber der Gefallenen treibt und ragend in sieghafter Hoheit, gleich seinem Vater Amon Râ, tötliche Pfeile in die fliehenden Schwärme sendet. Noch viel mächtiger als solche Reliefs aber haben ohne Zweifel die kolossalen Statuen der Herrscher gewirkt, die man in den Höfen und Hallen der Tempel aufstellte. Noch heute, in den traurigen Gefängnissen unserer Museen, schmählich verstümmelt, erfüllen diese Bilder der ägyptischen Könige uns, die Söhne einer fremden Race und einer fremden Zeit, die kaum die Namen der Herrscher und höchstens einen schwachen verworrenen Nachhall ihrer Thaten vernommen haben, mit Schauern der Ehrfurcht. Welchen Eindruck müssen sie erst damals, als sie noch in unversehrter Majestät in ihrer Heimath thronten, auf ihr eigenes Volk, auf die Nachkommen ihrer Unterthanen und ihrer Krieger gemacht haben; — mußte ihre Größe die Seele des Volkes nicht erheben im Stolze auf die Herrlichkeit des Reiches, nicht beugen in Demuth und Verehrung für den lebenden Vertreter dieses glorreichen Herrscherthumes, der zur Zeit auf dem Throne seiner Väter saß! — Wahrlich, die Aegypter hatten Recht: diese steinernen Königsbilder waren nicht tot, sie herrschten über ihr Volk, sie trugen auf ihren Riesenschultern den Ruhm des Reiches und der Dynastie! — Die Statuen, welche die Beherrscher von Chaldäa, die Reliefs, welche die assyrischen und persischen Großkönige als Sieger über Dämonen, Bestien und Menschen darstellen, mögen zu ihrer Zeit und in ihrem Lande ähnlich gewirkt haben; wenn sie gleich auf uns nicht den zwingenden Zauber jener unvergleichlichen ägyptischen Werke ausüben. Auch die griechische Monumentalbildnerei hat die Hoheit des ägyptischen Styles niemals erreicht, geschweige denn übertroffen; allein dafür hat sie in einer anderen Beziehung einen wesentlichen Fortschritt gemacht. In den orientalischen Monarchieen war die Verewigung durch die bildende Kunst ein

Privilegium des Herrschers; in den hellenischen Freistädten wurde sie jedem Bürger zu Theil, dessen Persönlichkeit durch bedeutende gemeinnützige Leistungen das Recht erworben hatte, sich den späteren Geschlechtern als sichtbares Vorbild darzustellen. Auf der Akropolis von Athen erinnerten die Statuen der beiden Tyrannenmörder, Harmodios und Aristogeiton, die Männer daran, was sie der Freiheit ihrer Stadt schuldig seien. Im Haine von Olympia stellten die Standbilder der Sieger der Jugend das Ideal jener athletischen Tüchtigkeit vor Augen, welche die höchste Pflicht und Ehre des freien Griechen war. Diese Ehrenstatuen waren freilich keine eigentlichen Portraits, und brauchten es auch nicht zu sein; weil sie nicht sowohl eine individuale als vielmehr eine typische Vollkommenheit verkörpern sollten. Das erste wirkliche Portrait war die Statue des Perikles von der Hand des Kresilas; und seitdem füllten sich die Städte sehr rasch mit Büsten und Statuen, welche den vorüberziehenden Geschlechtern die charakteristischen Züge der Männer zeigten, die ihnen als Führer und Bahnbrecher vorangeschritten waren, nicht nur der Feldherren und der Gesetzgeber, sondern auch der Forscher, der Dichter, der Redner. Die Sitte, die Bildnisse berühmter Schriftsteller aufzustellen, welche im fünften Jahrhunderte aufgekommen war, hatte sich im vierten weit verbreitet. Besonders in Athen wetteiferten Behörden und Private, die Künstler mit derartigen Aufträgen zu überhäufen, so daß am Ende in der Zeit der Diadochen das „literarische Portrait" die Specialität der attischen Schule wurde[1]). Uebrigens trugen schon damals einige Geisteshelden, durchdrungen von dem Bewußtsein ihrer historischen Bedeutung, selbst Sorge dafür, daß ihre heroische Erscheinung der Nachwelt erhalten bliebe; wie der Sophist Gorgias, der im Jahre 427 dem delphischen Gotte als Weihgeschenk sein vergoldetes Standbild stiftete. — In Italien war die öffentliche Errichtung von Portraitstatuen bedeutender Männer alter Brauch. Zu Rom sah man solche Standbilder bereits im fünften Jahrhunderte

[1]) Collignon, Histoire de la Sculpture Grecque. II 347–350.

häufig; im vierten wurden L. Furius Camillus, der Enkel des Dictators, und C. Manlius wegen ihrer Siege über die Latiner durch Reiterstatuen geehrt; und zweihundert Jahre später war das Forum von einem solchen Gedränge von Standbildern erfüllt, daß die Censoren die Entfernung von allen nicht durch Volks- und Senatsbeschluß errichteten Statuen befehlen mußten. — Auch in unserer Zeit wäre eine derartige censorische Verordnung dringend zu wünschen. Denn heutzutage ist man nachgerade soweit gekommen, daß man es für nöthig hält, die edle Gestalt jedes glücklichen Großspeculanten, jedes beliebten Vereinspräsidenten, in Erz oder Marmor auf offenem Markte der Mit- und Nachwelt zu präsentiren; ohne ein Gefühl dafür, daß eine solche öffentliche Erhöhung nur demjenigen gebührt, der nicht für das eigene, sondern für das gemeine Wohl Großes geleistet hat; ohne Schaam vor den wirklichen Heroen, die man beschimpft, indem man ihnen solche Gesellen an die Seite stellt. Wenn man so fortfährt, so wird man es sicherlich dahin bringen, daß man das Andenken eines großen Mannes am besten dadurch in Ehre und in Kraft erhält, daß man ihm kein Denkmal setzt. Unter diesen Umständen sollte man eigentlich kaum darüber klagen, daß der größte Theil der neueren öffentlichen Denkmäler dergestalt eingerichtet ist, daß die Menge des Volkes theilnahmlos an ihnen vorübergeht. Schon Schopenhauer hat vergeblich die Unsitte gerügt, Portraitstatuen auf einen so hohen Sockel zu stellen, daß der am Fuße des Thurmes stehende Beschauer die Züge derselben allenfalls noch durch ein Fernrohr zu erkennen vermag; — wenn diese nicht bereits an den Folgen einer zweiten unverbesserlichen Thorheit zu Grunde gegangen sind, der Thorheit, für so viele Denkmäler, die ihrem Wesen nach die größte mögliche Dauer haben sollen, ein Material zu wählen, das unter den gegebenen Bedingungen wenn nicht der Erhaltung, so doch der beabsichtigten Wirkung des Monumentes die geringste Dauer gewährt. Die beliebten weißen Marmorstatuen werden wenigstens in unseren Städten durch Ruß und Regen unvermeidlich, binnen weniger Jahre, in lächerliche oder abscheuliche Zerrbilder verwandelt; falls

sie nicht das noch schlimmere Schicksal erleiden, für den größten Theil des Jahres in Stroh eingewickelt und in eine Kiste gepackt zu werden, in welchem Zustande sie allerdings das vortrefflichste Symbol unserer ganzen neueren nordischen Monumentalplastik darstellen. Denn diese ist eben nichts Anderes als ein aus dem Süden importirtes Gewächs, das unter unserem Himmel niemals heimisch wird. Man errichtet ein Monument doch wohl eigentlich, damit es gesehen, und zwar dauernd gesehen werde. Wenn der Marmor also die Unbilden des nordischen Klimas nicht erträgt, so wähle man das widerstandsfähige Erz; oder wenn man auf den Marmor seiner künstlerischen Reize wegen nicht verzichten will, so stelle man die Statue nicht unter dem freien Himmel, sondern in einer Halle auf. Leider aber liegt die Ursache der Ohnmacht unserer Monumentalbildnerei nicht allein in ihrer Verständnißlosigkeit für jene ersten äußerlichen Voraussetzungen des Erfolges. Wir haben eben gesagt, daß diese Kunst, in ihrer neueren Gestalt, eine Fremde unter uns sei[1]); der beste Beweis dafür ist, daß sie noch immer nicht gelernt hat, zum Herzen des Volkes zu reden. Man bildet sich ein, den Eindruck eines Standbildes dadurch zu erhöhen, daß man es mit einem Hofstaate antikisirender allegorischer Figuren umgiebt. Allein solche Figuren, welche im besten Falle dem classisch Gebil-

[1]) Sie ist in der That erst zur Zeit der Renaissance über die Alpen eingewandert und hat dabei unsere alte eigene Monumentalbildnerei verdrängt, deren bescheidenere in romanischen und gothischen Kirchen erhaltene Werke trotz alledem noch heute tiefer und wärmer auf uns wirken als alle Prachtstücke ihrer Nachfolgerin. Zwischen unserer alten und unserer neuen Monumentalbildnerei besteht kein organischer Zusammenhang. Die Entwickelung der ersten ist abgebrochen worden; was man an ihre Stelle gepflanzt hat, ist ein Ableger südlich-romanischer Kunst, der in unserem Klima trotz aller staatlichen Fürsorge keine guten Früchte tragen kann. Selbstverständlich soll damit nicht bestritten sein, daß nicht hier und da ein großes künstlerisches Genie ein wirklich großes und wirksames Monumentalwerk hervorgebracht habe; wie Schlüter die Reiterstatue des großen Kurfürsten.

deten undeutlich sagen, was ein paar Worte auf dem Sockel einem Jeden deutlich sagen würden, dienen vielmehr dazu, den dargestellten Heros dem Verständnisse und dem Gefühle der Menge zu entfremden. Sie stehen zwischen ihm und uns wie eine ausländische Leibwache zwischen einem Fürsten und seinem Volke[1]). Man wird vielleicht sagen, daß allegorische Gestalten nichtsdestoweniger, als wesentlich künstlerische Ausdrucksmittel für die Bedeutung einer Persönlichkeit, den Vorzug vor einer erläuternden Inschrift verdienten, die ein unkünstlerisches und deßhalb der Bildnerei unwürdiges Hilfmittel sei. Wir antworten, daß die Bildnerei in diesem Falle selbst nur ein Mittel ist. Es handelt sich hier nicht darum, ein freies Kunstwerk zu schaffen, das irgend einen rein ästhetischen Eindruck hervorbringt; sondern der Monumentalkunst ist die Aufgabe gesetzt, ein Gebilde darzustellen, welches dazu dienen soll, das Andenken und die Wirksamkeit eines bestimmten Menschen in einer bestimmten Weise dauernd lebendig zu erhalten. Wenn die bildende Kunst dieses Ziel nicht mit ihren eigenen Mitteln erreichen kann, so muß sie eben fremde zu Hilfe nehmen. Indessen ist sie thatsächlich sehr wohl im Stande, aus eigener Kraft ein vollkommenes monumentales Werk zu schaffen, wenn nur ein rechter Meister ihre Mittel in der rechten Weise verwendet; und zwar vor Allem auf die Hauptsache, auf die Darstellung der Persönlichkeit selbst. Viele moderne Bildner scheinen zu glauben, daß die naturgetreueste Darstellung die beste sei, und sie bringen es denn auch zuweilen wirklich so weit, daß man ihre Büsten für mechanische Abgüsse der Originale halten könnte[2]); allein in Wahrheit ist eine solche „naturalistische" Aehn-

[1]) Wir wollen nur auf ein Beispiel hinweisen — es ist das neueste und zugleich das monstroseste — das Nationaldenkmal des Kaisers Wilhelm in Berlin. Wenn es möglich wäre, uns das Bild des alten Kaisers in seiner schlichten und ächten Größe aus dem Herzen zu reißen, so würde es den Genien und Bestien des Meisters Begas gelingen.

[2]) In manchen Fällen bilden solche Abgüsse thatsächlich wenigstens die Unterlage des Kunstwerkes. Bekanntlich ist uns schon die griechische Portraitbildnerei auf dieser Eselsbrücke vorangeschritten. Plinius be-

lichkeit für die monumentale Wirkung nicht nur überflüssig, sondern geradezu verderblich. Wir wollen einen großen Mann nicht in alle Ewigkeit so vor uns sehen, wie er an dem Tage ausgesehen haben mag, da er einem Künstler eine Sitzung gewährte, mit allen gleichgiltigen Kleinigkeiten, mit der Warze auf der linken Backe und der Brille auf der Nase[1]); das Monumentalbild soll der sichtbare mächtige Ausdruck derjenigen Eigenschaften seines Wesens sein, durch welche er groß gewesen ist und gewirkt hat und weiter wirken soll. Dieses Ziel wird nicht minder verfehlt, wenn man das „Idealisiren" soweit treibt, daß man den individualen Charakter der wirklichen Züge verwischt. Der Künstler darf nicht klüger sein wollen als die Natur. Thatsächlich ist die natürliche äußere Erscheinung eines Menschen der vollkommenste Ausdruck seines inneren Wesens; allein sie ist es nicht in einem einzelnen Momente, sondern in ihrer ganzen lebenslangen Entwickelung. Die künstlerische Darstellung soll also die natürliche Bildung nicht sowohl corrigiren als concentriren: sie soll

richtet von der Erfindung des Lysistratos, der von dem Gesichte seines Modells zunächst einen Gypsabguß nahm, und von diesem wiederum einen Wachsguß, den er schließlich überarbeitete. Auf diese Weise erreichte er Aehnlichkeit statt der Schönheit, nach der seine Vorgänger gestrebt hatten. — Plinius, Nat. Hist. p. 35, 153. — Nach Vasari war derselbe Kunstgriff im 15. Jahrhundert bei den Florentinern in Gebrauch. — Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance. I 292.

[1]) Was von dem Körper, gilt in noch höherem Maaße von der Tracht. Der Künstler hat durchaus keinen Grund, sich allen Launen der Mode zu fügen, die zum größten Theile schon dem nächstfolgenden Geschlechte häßlich und lächerlich erscheinen. In einzelnen Fällen hat er sogar das Recht, sich gänzlich über die historische Kleiderordnung hinwegzusetzen. Es ist z. B. ein sehr guter Gedanke Max Klinger's, seinen Beethoven in der Gestalt eines Zeus, mit nacktem Oberkörper, einen Purpurmantel um die Lenden geschlagen, darzustellen. Der Schöpfer der neunten Symphonie erscheint uns in der Tracht seiner Zeit immer wie in einer seltsamen Verkleidung. Freilich läßt sich hier keine allgemeine Regel aufstellen; das Gefühl muß in jedem einzelnen Falle entscheiden. Ein nackter Bismarck mit dem Löwenfelle und der Keule des Herakles würde vielleicht komisch wirken.

die charakteriſtiſchen Züge, welche die Natur allmählich im Wechſel der Jahre entfaltet, in einer einzigen feſten Form zuſammenfaſſen. Wer das Ideal, das wir hier in Worten nur andeuten können, wirklich ſchauen will, der betrachte die Monumentalbilder der alten ägyptiſchen Könige: etwa die Statue des Chefren im Muſeum von Bulaq, den granitenen Rhamſes II. in Turin, oder, das gewaltigſte Werk von allen, das koloſſale Haupt des Amenothes III. im Britiſh Muſeum. Die Kunſt hat den individualen Charakter des Vorbildes ſtets vollkommen gewahrt[1]); aber ſie hat ihm die einfachſte und zugleich die mächtigſte Form gegeben: ſie hat die vergängliche menſchliche Erſcheinung, um mit Spinoza zu reden, „sub specie aeternitatis“ dargeſtellt. Wenn wir den Blick von dieſen unübertroffenen und vielleicht unübertrefflichen Meiſterwerken der Monumentalbildnerei zurückwenden zu den Leiſtungen unſerer eigenen Kunſt, ſo erſcheint uns der Abſtand faſt hoffnunglos weit; und es ſieht wahrlich nicht danach aus, als ob er ſo bald verringert werden ſollte. Denn das lebendige Gefühl für den monumentalen Styl ſcheint unſerer Bildnerei faſt ganz verloren gegangen zu ſein, wenn ſie anders davon viel zu verlieren gehabt hat.

Zum Glücke iſt die Function, welche zu anderen Zeiten und bei anderen Völkern von der großen Monumentalkunſt ausgeübt wird, bei uns längſt von einer anderen Art der Bildnerei übernommen worden, die zwar viel beſcheidener auftritt als jene, aber vielleicht ebenſo mächtig wirkt. Es iſt die Zeichnung, welche in der verſchiedenſten Weiſe vervielfältigt, als Holzſchnitt, als Lithographie, als Kupferſtich, auf einzelnen Blättern, in Zeitſchriften und in Büchern, das Bild bedeutender Perſönlichkeiten zunächſt unter den Zeitgenoſſen und weiterhin unter den nachfolgenden Geſchlechtern verbreitet. Auf die durch den Ueberfluß des

---

[1]) Wie vollkommen die ägyptiſchen Darſtellungen der Individualität ihrer Originale gerecht geworden ſind, erkennt man am beſten durch den Vergleich einzelner neuerlich aufgefundenen Königsmumien mit den Bildern der Könige.

Gebotenen abgestumpfte Bevölkerung unserer großen Städte machen derartige Darstellungen freilich keinen großen Eindruck mehr; aber wer beobachtet hat, mit welcher Begierde der Landbewohner nach ihnen greift, mit welcher Theilnahme er sie betrachtet, mit welcher Sorgfalt er sie aufbewahrt, der weiß ihre Wirksamkeit besser zu schätzen. Ein solcher wird es schwerlich für eine übertriebene Behauptung halten, daß die Bilder des Kaisers Wilhelm, seines Kanzlers und seiner Feldherren, die überall in den Wohnzimmern und Gaststuben hangen, keinen geringen Antheil an der Kräftigung des Reichsgedankens haben, den das Volk in ihnen verkörpert sieht. — Das Wesen Friedrich's des Großen ist uns erst wieder recht lebendig geworden, seitdem der Stift Menzel's seine leibliche Erscheinung wieder vor unsere Augen gezaubert hat, — vor Allem in jenen wunderbaren Illustrationen zu Kugler's Volksbuche, welche durch ihren späteren Abdruck in einer Spamer'schen Jugendschrift[1]) auch den Kindern so vertraut geworden sind, daß es uns beinahe vorkommt, als hätten wir selbst als Jungen den alten Fritz auf seinem Schimmel durch die Straßen Berlins reiten sehen. Es giebt in der That kaum ein besseres Beispiel für die wahrhaft monumentale Wirksamkeit, deren die Zeichnung fähig ist, als der Erfolg dieser kleinen Bilder, mit denen Menzel dem großen Könige ein würdigeres und mächtigeres Denkmal errichtet hat, als es alle Erz- und Stein-Bildner unserer Zeit vermocht hätten.

Ungefähr dieselbe Bedeutung wie die Darstellungen einzelner Persönlichkeiten haben die verschiedenartigen Werke der Plastik und Graphik, welche ganze historische Scenen und Vorgänge zur Anschauung bringen und in der Anschauung erhalten; und sie haben denn auch ungefähr dieselbe Verbreitung. Schon die Buschmänner, — ein Volk, das auf der tiefsten aller noch erhaltenen Culturstufen steht, — gebrauchen ihr bildnerisches Talent zur Verewigung und Verherrlichung ihrer Großthaten. In einer Höhle, die etwa 2 Kilometer von der südafrikanischen Mission-

[1]) Der große König und sein Rekrut.

station Hermon entfernt liegt, hat man ein Wandgemälde entdeckt, das unzweifelhaft von Buschmannhand geschaffen ist, — ein wahres Historienbild [1]). Es stellt den Kampf einer kleinen Schaar mit Bogen bewaffneter Buschmänner, die eine Rinderheerde geraubt haben, gegen Kafferkrieger dar, die mit Fellschild und Assagai ausgerüstet, den Räubern nachstürmen. Diese Kaffern sind den zwerghaften Buschmännern gegenüber als wahre Riesen gebildet; — wie Andree gewiß richtig vermuthet, — „um das Heroische der That auszudrücken, daß so kleine Leute sich den riesigen muskelstarken Kaffern zu widersetzen wagten." Und dabei sind von den Kaffern bereits zwei gefallen, während die Buschmänner gegen Wunden und Tod gefeit scheinen: — ein Verhältniß, das offenbar weniger der Wahrheit als dem Wunsche des Künstlers entspricht, seine Stammesgenossen als überlegene, gewissermaßen als höhere Wesen darzustellen. Die Buschmänner haben sich hier desselben Mittels bedient, welches die Assyrer systematisch angewendet haben. Auf all' den Reliefbildern von Schlachten und Erstürmungen, welche die Wände ihrer Königspaläste schmückten, sehen wir nirgends einen assyrischen Krieger tot oder auch nur verwundet; während man auf neueren Darstellungen dieser Art selten vergißt, durch Tote und Verwundete des eigenen Heeres anzudeuten, mit welchen Opfern der Siegesruhm erkauft worden ist. Im Wesentlichen zeigt die monumentale Historienbildnerei in Raum und Zeit eine höchst charakteristische Gleichförmigkeit: immer und überall sind es vorzüglich kriegerische Thaten, welche der Darstellung gewürdigt werden, um die Macht eines Herrschers oder eines Volkes wirksam zu veranschaulichen. Die Könige des Negerreiches von Benin, welche die Lehmwände ihres blättergedeckten Thronsaales mit in Bronze gegossenen Reliefbildern ihrer Metzeleien verkleiden ließen, haben genau dasselbe Mittel angewendet, um Unterthanen und Fremden zu imponiren, wie die römischen Imperatoren und alle späteren europäischen Herrscher, die ihre Triumphbögen,

---

[1]) Reproducirt in Andree, Ethnographische Parallelen (Neue Folge); und danach in Große, Anfänge der Kunst.

Paläſte und Grabmäler mit den Darſtellungen ihrer Siege geſchmückt haben. Daß das Mittel ſeinen Zweck nicht verfehlt hat, beweiſt am beſten ſeine weite und dauernde Verbreitung. Es verdient faſt als ein Curioſum erwähnt zu werden, daß die ebenſo kriegeriſch als bildneriſch begabten Japaner der Sitte, ihre Waffenthaten in öffentlichen monumentalen Bildwerken zu verherrlichen, — ſoviel wir wiſſen — nicht gehuldigt haben. Auch die japaniſche Kunſt hat zwar oft genug geſchichtliche Scenen dargeſtellt, aber niemals in einer Form, die beſtimmt und geeignet wäre, auf eine große Menge zu wirken. Die Hiſtorienbilder, mit denen die Meiſter der Yamato Toſa Schule [1]) unzählige Wandſchirme und Makimonos [2]) bedeckt haben, gehören nicht der Monumental-, ſondern der Cabinett-Kunſt an: die miniaturenhaft feine Ausführung iſt für einzelne vornehme Liebhaber berechnet, welche den Geſchmack und die Muße beſitzen, ihre raffinirten Reize auszukoſten. Vielleicht läßt ſich dieſer Mangel einer großen öffentlichen Hiſtorienmalerei aus der vollkommenen Verachtung erklären, mit welcher der japaniſche Hof- und Kriegs-Adel über das Volk hinwegſah. Die Menge war ſo gleichgiltig, daß man es nicht der Mühe werth hielt, ihr zu imponiren; und ihrer demüthigen Ergebenheit war man ſo wie ſo ſicher. Das verachtete Volk ſeinerſeits fühlte freilich ein ſo leidenſchaftliches Intereſſe für jene Haupt- und Staats-Actionen, daß die Maler und Drucker der Ukiyo-Schule [3])

---

[1]) Die alte nationale japaniſche Schule, die im 13. Jahrhundert von Fujiwara no Tſunetaka in der Provinz Toſa begründet, bis in die Gegenwart ihren eigenthümlichen Styl treu bewahrt hat. — Vgl. Anderſon, Catalogue p. 95 ff.

[2]) Das Makimono — wörtlich „gerollte Sache" — iſt ein Papier- oder Seideſtreifen, oft von ſehr großer Länge, welcher wie ein ägyptiſcher Papyrus horizontal gerollt wird, im Gegenſatze zu dem vertical gerollten Kakemono. Die Toſa-Schule hat von jeher die Form des Makimonos bevorzugt, während die übrigen Schulen in der Regel Kakemonos gemalt haben. Wandſchirme ſind von den größten Meiſtern aller Schulen bemalt worden. — Vgl. Anderſon, Pictorial Arts of Japan p. 115 ff.

[3]) Ukiyo-e, die volksthümliche Malerſchule Japans, begründet am

für ihre billigen Bilderbücher und Bilderbogen keine lohnenderen Motive finden konnten als die Thaten und Schickſale berühmter Herrſcher, Krieger und Staatsmänner; und dieſe beſcheidenen Blätter, die auch für den Aermſten erreichbar waren, haben dem japaniſchen Volke ohne Zweifel die fehlenden öffentlichen Monumentalbildwerke wenigſtens zum Theile erſetzt. Sie ſind in der That meiſt vortrefflich geeignet, einen ſtarken Eindruck auf naive Gemüther zu machen; weit beſſer, als viele der gleichartigen landläufigen Erzeugniſſe der europäiſchen Reproductionkunſt, die man ſchon vergeſſen hat, ſobald man das Blatt umwendet.

Man hat mit Recht geſagt, daß die Entwickelung der Cultur vor Allem auf der Erhaltung der Tradition beruhe. In Wahrheit iſt bei den culturarmen und ſtationären Völkern der Zuſammenhang zwiſchen den aufeinanderfolgenden Geſchlechtern loſer und dünner als bei den culturreichen und progreſſiven. Gewöhnlich denkt man dabei zunächſt an die Ueberlieferung des materiellen und geiſtigen Erwerbes der Vorfahren, ihrer Güter, Fertigkeiten und Kenntniſſe; aber nicht geringere Bedeutung als dieſer ſachliche hat der perſönliche Zuſammenhang zwiſchen den Generationen. Es iſt nicht genug, daß die Habe der Vorfahren den Nachkommen überliefert wird; auch ihr Weſen — ihr Fühlen, ihr Meinen, ihr Streben — muß fortdauern und weiterwirken. Die Tradition der Habe ermöglicht den Fortſchritt; die Tradition des Weſens verbürgt die Stätigkeit der Culturentwickelung. Das Weſen der Vorfahren aber wirkt um ſo mächtiger, je lebendiger und beſtimmter, je perſönlicher das Andenken der Vorfahren iſt. Werden doch in dem Volksbewußtſein überhaupt alle geſchichtlichen Mächte immer nur in perſönlichen Formen lebendig und wirkſam, in perſönlichen Formen, die es ſich erſchafft, ſobald ſie

Ende des 16. oder am Anfange des 17. Jahrhunderts von Iwaſa Matahei, einem abtrünnigen Jünger der ariſtokratiſchen Toſa-Schule. Den Europäern gilt als ihr größter Vertreter Hokuſai 1760—1849. Charakteriſtiſche moderne Beiſpiele für die hiſtoriſchen Darſtellungen der Ukiyo-Maler ſind die auch in Europa verbreiteten Bilderbogen mit Scenen aus dem ſiegreichen Kriege gegen China.

ihm die historische Ueberlieferung nicht giebt. Wenn die Erinnerung an die Ahnen nur von den schwankenden und wechselnden Vorstellungen abhangt, welche die mündliche oder schriftliche Tradition in den späteren Geschlechtern hervorruft, so schwebt sie in Gefahr, sehr bald an Bestimmtheit und damit auch an Wirksamkeit zu verlieren; dagegen besitzt sie die größte Dauer und Macht, wenn sie in einer bleibenden bestimmten Anschauung der Persönlichkeiten wurzelt. Die Kunst, welche in bildnerischen Darstellungen die Vorfahren und ihre Thaten der Anschauung gegenwärtig hält, ist also sicherlich von nicht geringer Bedeutung für die Festigung des historischen Zusammenhanges und die Entwickelung der Cultur.

Wir haben indessen bisher nur die eine Hälfte der Historienbildnerei betrachtet, nämlich die profane, während wir diejenige, welche Personen und Scenen aus der religiösen Geschichte darstellt, noch ganz bei Seite gelassen haben. Die culturhistorische Bedeutung dieser zweiten ist in der That so groß und so eigenthümlich, daß sie eine gesonderte Betrachtung verdient. Es handelt sich hier noch nicht um die bildnerische Verkörperung dämonischer und göttlicher Mächte, der wir uns erst an einer späteren Stelle zuwenden werden; sondern, wie gesagt, um die Darstellung von Personen und Vorgängen aus der Geschichte der Religion. Selbstverständlich gewinnt diese religiöse Portrait- und Historien-Bildnerei die größte Verbreitung und Wirkung in dem Bereiche derjenigen Religionen, welche den größten Werth auf die wirklichen oder angeblichen historischen Thatsachen ihrer Begründung und Ausbildung legen. Unter den religiösen Großmächten sind es vor allen zwei, der Buddhismus und in noch höherem Grade das Christenthum, die von ihren Anhängern nicht nur die Anerkennung gewisser metaphysischer Lehren und die Ausübung gewisser Pflichten, sondern auch den Glauben an die historische Realität des Wesens und der Werke ihres Stifters und seiner Nachfolger verlangen. Beide Gemeinden sind von einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit gegründet worden, und beide haben frühzeitig das Bedürfniß gefühlt, die entschwundene Erscheinung des von überirdischer Glorie umstrahlten Stifters für die Gläubigen durch

bildnerische Darstellung wieder sichtbar zu machen und gegenwärtig zu halten. Beide haben wahrscheinlich kein authentisches Bildniß ihres Hauptes besessen; beide haben sich eine Idealgestalt desselben geschaffen und zwar durch eine lange fortgesetzte Auswahl und Ausbildung. Dabei haben beide aus der gleichen Hilfquelle geschöpft, aus dem Formenschatze der griechischen Kunst. Der herrschende Typus des Buddha tritt zuerst in den Reliefs der nordindischen Gandhara-Klöster auf, die zweifellos von hellenistischen Meistern oder ihren Schülern herrühren: er ist in der That nichts Anderes als eine Umbildung des Apollotypus der Alexandrinerzeit [1]). Und auf der anderen Seite steht der byzantinische Christustypus, der nach langem Schwanken zur Alleinherrschaft gelangte, wahrscheinlich in einem ähnlichen Verhältnisse zu dem Typus des Zeus. Jedenfalls ist hier wie dort die sichtbare Erscheinung des Erlösers, unter der ihn Millionen und Abermillionen anschauen, vorstellen und verehren, erst durch die Bildnerei geschaffen worden. Und hier wie dort ist es der Kunst gelungen, eine Gestalt zu schaffen, welche das Wesen des Dargestellten in höchster Vollkommenheit veranschaulicht. Der Lebens- und Leidensmüde, der zu dem Bilde des Buddha aufblickt, wie es Kose no Kanaoka gemalt und die großen Plastiker der Nara-Periode geschnitzt und gegossen haben [2]), empfängt gleichsam den augenscheinlichen Beweis für die Wahrheit der Erlösunglehre: er sieht das höchste Ziel

---

[1]) Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. 2. Aufl. S. 68, 140 ff.

[2]) Wir denken hier an das wahrhaft erhabene Gemälde des Kose no Kanaoka, welches das Kleinod der unvergleichlichen Sammlung des Herrn Hayashi in Paris bildet. Die Umrißzeichnung, die in Gonse, L'Art japonais abgedruckt ist, giebt eine ganz ungenügende Vorstellung von dem Originale. Kanaoka lebte am Ende des 9. Jahrhunderts. — Buddha-Statuen aus der Zeit der Nara-Periode findet man abgebildet bei Anderson, Pictorial Arts of Japan pl. 2; im Bijutsu Taikwan pl. 18; ferner in der Monatschrift Kokka. — Diese Darstellungen der alten Meister sind bis in unsere Zeit als Vorbilder betrachtet und nachgeahmt worden. Ohne Zweifel sind sie selbst nur Derivate von älteren koreanischen, chinesischen und indischen Werken.

vor sich, dem er in schmerzlicher Sehnsucht zustrebt „auf dem langen Irrwege der Wiedergeburten", — wahrlich, dies ist „der Allwissende", der „Allüberwinder", der „Held, der sich selbst bezwungen hat", der „heilige vollendete Buddha, in dem die Flammen des Begehrens erloschen sind", der „das Land des Friedens erreicht hat, wo die Vergänglichkeit Ruhe findet"; — und der stille Glanz der Säligkeit des Nirwâna strahlt aus dem Bilde des „Glorreich Vollendeten" [1]) in die Seele des Gläubigen. In dem christlichen Gebiete sind Darstellungen des Religionstifters womöglich noch häufiger als in dem buddhistischen. In katholischen Ländern steht das Bild des Gekreuzigten an allen Wegen; und der bilderfeindliche Protestantismus hat ihm wenigstens in den Kirchen und Häusern seinen Platz gelassen und hat wahrlich wohl daran gethan. Denn viel unmittelbarer und viel eindringlicher als manche Predigt redet die Erscheinung des göttlichen Dulders zum Herzen. Die Geschichte des Grafen Zinzendorf, der durch ein Bild des Gekreuzigten „erweckt" wurde, ist sicherlich typisch. Und würde uns das Leben Christi so klar vor der Seele stehen, wenn es uns die Bildnerei nicht vor die Augen gestellt hätte. Hat sie uns nicht Alles gezeigt: — das wunderbare Kind im Arme seiner jungfräulichen Mutter, vor dem die Hirten vom Felde knieen und die Könige aus dem Morgenlande anbeten; die erste Offenbarung seiner göttlichen Macht auf der Hochzeit zu Kana; die Begegnung mit der Samariterin, welcher er für einen Trunk aus dem Sichembrunnen das Wasser des Lebens reicht; den Sieg über den Tod durch die Auferweckung des Lazarus; den Einzug in Jerusalem unter dem feierlichen Grüßen der grünen Palmzweige; das letzte Abendmahl; das bittere einsame Ringen in dem dunklen Garten von Gethsemane; alle die Stationen des Leidensweges bis zum Martertode auf Golgatha; und dann die Auferstehung aus der Grabesnacht im Morgenglanze des Ostertages, und endlich die triumphirende Auffahrt des Verklärten in die Glorie der himmlischen Heimath; — Alles

[1]) Alle diese Ausdrücke sind buddhistischen Texten entnommen.

das haben wir gesehen und Alles das haben wir empfunden, wie man nur empfindet, was man sieht. Man versuche nur einmal von diesen Bildern abzusehen, — die Darstellungen sind so innig mit unseren Vorstellungen verwachsen, daß uns ein solcher Versuch niemals vollkommen gelingen kann, — aber in dem Maaße, als er uns gelingt, in demselben Maaße verliert die Persönlichkeit Christi für uns an Wirklichkeit, — und für Manchen vielleicht auch an Wirksamkeit. Wir für unseren Theil sind überzeugt, daß wenigstens ein Grund für die Thatsache, daß es in der protestantischen Kirche mehr Zweifler und Ungläubige giebt als in der katholischen, darin liegt, daß es dort weniger Bilder giebt. Man glaubt weniger, weil man weniger sieht. Man sollte zwar glauben, ohne zu sehen; aber man will nichtsdestoweniger sehen. Wenn es keine religiöse Bildnerei gäbe, so würde sich ein Jeder, mag er es wollen oder nicht, doch wenigstens in der Phantasie Bilder von den Personen und Scenen der heiligen Geschichte machen; nur würden diese Vorstellungen der Laien in jeder Beziehung schwächer und unvollkommener sein als die Darstellungen von Künstlern. Aber wenn einmal Bilder unvermeidlich sind, so ist es sicherlich am besten, daß sie so vollkommen seien, wie sie nur ein Künstler hervorzubringen vermag. — Sowohl in der buddhistischen als in der katholischen Kirche ist das Bild des Stifters umgeben von den Bildern seiner Jünger und seiner treuesten und größten Nachfolger, der Heiligen. Daß auch die bildnerische Verkörperung der Heiligen für das religiöse Leben nicht bedeutunglos ist, kann man schon aus ihrer weiten und dauernden Verbreitung schließen[1]). Die Heiligenbildnerei macht

[1]) Die schönsten bildnerischen Darstellungen seiner Apostel und Heiligen verdankt der Buddhismus der älteren chinesischen und japanischen Kunst. Daß Wu-Tao-Tz', der im 8. Jahrhundert lebte, seines Ruhmes, der größte chinesische Heiligenmaler zu sein, würdig ist, wird durch die wenigen Werke von seiner Hand, die uns erhalten sind, vollauf bewiesen. — Einer seiner spätesten, aber auch seiner größten Nachfolger in Japan ist Meicho (Cho-Densu) 1351—1427, der Meister der großen Kakemono-Serie der 500 Jünger des Sakya-muni, welche in dem Tempel von Tofukuji auf-

dem Einzelnen die unsichtbare geistige Gemeinschaft, die ihn umfängt, die ihn trägt und schirmt, sichtbar in ihrer edelsten und mächtigsten Gestalt; der Gläubige blickt zu den Heiligen ungefähr mit denselben Gefühlen auf wie der Soldat zu seinen Offizieren: sie sind ihm Vorbilder und Führer; ihr Anblick giebt ihm Vertrauen und Muth, fortzuschreiten auf dem Wege des Heiles. Denn sie füllen die unendliche Kluft aus, welche den von Natur sündigen und unvollkommenen Menschen von dem von Natur reinen und vollkommenen Erlöser trennt, sie, die Menschen gewesen wie er, und durch göttliche Gnade oder eigene Kraft Heilige geworden sind. Solche Wirkungen können die Heiligen offenbar nur ausüben, wenn ihre Persönlichkeit dem Gläubigen klar und lebendig gegenwärtig ist; und diese Vergegenwärtigung läßt sich eben für die Menge der Menschen gewiß nicht besser erreichen als durch eine bildnerische Darstellung. — Der Protestantismus hat die Heiligenbilder verbannt, weil sie die Christen zu einem abgöttischen Bilderdienste verlockten. Daß eine solche Verirrung möglich ist, kann nicht bestritten, allein es kann auch schwerlich bewiesen werden, daß sie nothwendig sei. Ein gebildeter Buddhist oder Katholik, der seinen Opfermuth und seine Erlösungzuversicht durch die Betrachtung einer edelen Heiligengestalt gestärkt fühlt, ist von einer abgöttischen Anbetung des Bildes wahrscheinlich ebenso weit entfernt als der aufgeklärteste Protestant. Bei dem niederen Volke, namentlich der romanischen Racen, zeigt die Verehrung der Heiligenbilder allerdings nicht selten eine bedenkliche Aehnlichkeit mit einem polytheistischen Cultus. Aber der Mißbrauch einer Sache beweist eben zunächst Nichts gegen die Sache, die mißbraucht wird, sondern nur etwas gegen den Menschen, der sie mißbraucht. — Wer möchte die Marienverehrung aus der Geschichte unserer Religion und unserer Cultur fortwünschen! Wer will leugnen, daß wenigstens dieser Heiligencultus die segensreichsten Einflüsse ausgestrahlt

---

bewahrt wird. Ein Heiligenbild von Meicho — das Original ist im British Museum — farbig reproducirt in Anderson, Pictorial Arts of Japan pl. 8.

hat, mildernde, verschönende und veredelnde. Und was wäre der Mariendienst ohne Marienbild? — Der liebliche und mächtige Zauber, mit dem das Bild der Jungfrau ein gläubiges Gemüth ergreift, ist vielleicht nie schöner geschildert worden als von einem protestantischen Dichter, von Gottfried Keller, in den Worten, welche er den frommen „Gottesmacher" im Grünen Heinrich reden läßt. „Ich bin in dem andächtigen Glauben an Gott und seine Heiligen erzogen, und insbesondere das Bild der Maria hat mich von Kindheit auf in seiner Milde und Schönheit angelacht. Ihr Cultus hat mich zur Kunst begeistert und mir Brod gegeben, als ich arm, verlassen und unwissend war; sie war mir Mütterchen, Geliebte, göttliche Fürbitterin, Muse in Bild und Tönen, und überdies belebte sie wie eine allgegenwärtige Göttin die Fluren meiner schönen Heimath. Aus der Bläue des Himmels, auf goldenen Wolken, im Glänzen des Gewässers, im leuchtenden Grün der Wälder, auf den Blumensternen, auf den rothen Rosen lächelte mir die unsichtbare Himmelsfrau sichtlich entgegen und weckte ein süßes Sehnen in meiner Brust. Jetzt ist mir beinahe, als wäre dieses Sehnen gestillt, auch weiß ich gar wohl, daß derlei katholische Dinge von aufgeklärten oder auch nur unbefangenen Leuten nicht mehr geglaubt werden; aber warum wollen wir die seelige Menschgöttin unserer Jugendzeit, die uns Unschuld und Anmuth bedeutet, so ohne Weiteres absetzen? — Ist es uns nicht lieblicher und vertrauter, die Altbekannte, Schöne, ferner über unseren Fluren zu ahnen und mit dem armen Volke in den geschmückten Tempeln zu verehren, in denen wir so wohl zu Hause sind, als uns den Kopf zu zerbrechen und für das, was uns beglückt, gelehrte heidnische Namen oder gar nur tönende Worte zu gebrauchen?"[1])

Trotz alledem aber haben diejenigen nicht ganz Unrecht, welche der Bildnerei vorwerfen, daß sie den religiösen Sinn von der Hauptsache auf Nebendinge ablenke. Die Kunst hat ohne Zweifel einen gewissen Antheil an der Ausbildung jener

[1]) Keller, Der grüne Heinrich (erste Ausgabe). IV. 15, 16.

toten und tötenden Orthodoxie, welche das Wesen der Religion in den Glauben an die Thatsächlichkeit bestimmter überlieferter Erscheinungen und Vorgänge der Vergangenheit verlegen will, während es doch in Wirklichkeit nirgends anders liegt als in dem gegenwärtigen lebendigen Fühlen und Handeln. Denn die Bildnerei weist ihrem Wesen nach den Sinn zunächst mehr auf die äußere Erscheinung als auf die innere Bedeutung der heiligen Geschichten. — Außerdem widerstrebt die feste körperliche Form der nothwendigen Erneuerung und Entwickelung des geistigen Inhaltes. Jedes Geschlecht faßt die religiöse Lehre auf seine eigene Weise auf, und muß sie auf seine eigene Weise auffassen, wenn sie ihm lebendig und wirksam werden soll. Gewöhnlich vollzieht sich diese Umbildung ganz allmählich und unmerklich; zuweilen aber tritt sie auch heftig und stoßweise auf, und alsdann werden die bildnerischen Darstellungen, in denen die alten Vorstellungen dauerhaft verkörpert sind, als unerträgliche Hemmnisse empfunden. So ist es begreiflich, daß sich zu solchen Zeiten ein wahrer Sturm gegen die Bilder erhebt: man zerstört sie wie Fesseln und Kerkermauern. — Man mag also immerhin darüber streiten, ob die Wirkungen der Bildnerei auf das religiöse Leben vorwiegend förderlich oder hinderlich seien, aber man muß in jedem Falle anerkennen, daß sie keineswegs geringfügig sind. Und doch haben wir bisher nur erst eine Art der religiösen Bildnerei betrachtet, die weder die verbreitetste noch die mächtigste ist. Denn den größten Einfluß auf die weltgeschichtliche Entwickelung der Religion hat die Bildnerei ohne Zweifel dadurch geübt, daß sie den dämonischen und göttlichen Mächten sichtbare Gestalt verlieh.

Die bildnerische Darstellung der dämonischen und göttlichen Mächte, in deren Vorstellung und Verehrung alles religiöse Leben wurzelt, ist uralt. Man hat sie sogar für die älteste Art der Bildnerei überhaupt erklärt, freilich mit sehr zweifelhaftem Rechte; denn gerade bei den Völkern der niedrigsten Culturform hat sie sich bisher nur sehr zerstreut auffinden lassen[1]). Es ist allerdings

[1]) Bei den meisten niederen Jägervölkern — den Buschmännern, den

möglich, daß sie dort eine weit größere Verbreitung hat, als wir gegenwärtig wissen; denn jene Völker haben im Allgemeinen die leicht begreifliche Neigung, Alles was mit ihren religiösen Vorstellungen zusammenhangt, sorgfältig vor fremden Späherblicken zu verbergen; allein es ist nichtsdestoweniger unwahrscheinlich, daß die Götterbildnerei auf der untersten Culturstufe auch nur annähernd dieselbe Verbreitung und Bedeutung besitzen sollte, die sich auf den höheren dem ersten Blicke offenbart. Im Fortschritte der Culturentwickelung hat sie sich in der That beinahe die Weltherrschaft erobert: die Juden und Mahomedaner, welche sich ihr nicht unterworfen haben', stehen einsam in der Menge der bilderverehrenden Völker. Die Zeit ist vorüber, da man jede geschnitzte oder gemalte Figur, die man in einem fremden Culturgebiete entdeckte, ohne viel Federlesen für ein „Götzenbild"

---

afrikanischen Zwergen, den Wedda, den Feuerländern, den Botocudos, den Eskimo — hat man überhaupt noch keine derartigen Bildwerke entdeckt. Dagegen sind uns in Australien einige bekannt geworden. Der australische Ursprung der von Grey entdeckten, viel besprochenen Höhlengemälde am Glenelg, ist zwar durch die neuerliche kritische Beleuchtung von Mathew wieder zweifelhaft geworden (John Mathew, The Cave Paintings of Australia, their Authorship and Significance Journ. Anthrop. Inst. vol. XXIII); aber man hat seitdem noch andere Producte kennen gelernt, an deren Herkunft und Bedeutung kein Zweifel möglich ist. Bei der Bora-Ceremonie, der Jünglingsweihe, der Kamilaroi, werden auf dem Boden des Festplatzes rohe Relieffiguren aus aufgeschütteter Erde modellirt (ähnlich, nur freilich viel kleiner, wie die bekannten nordamerikanischen Figuren „mounds"). Eines dieser Reliefs stellte eine 15 Fuß lange männliche Gestalt dar, nach der Erklärung der Kamilaroi den Beiamei, der „den Bora-Ceremonien vorsteht." „Beiamei hat die Kamilaroi geschaffen, ihnen das Land mit allem, was darin ist, zum Gebrauche gegeben, und ist nachher verschwunden." Dieser Schöpfer ist nicht etwa ein Ahnherr; denn nicht weit davon sah man „die auf die gleiche Art geformten Figuren eines Mannes und eines Weibes, die nach der Aussage der Eingeborenen ihre ersten Vorfahren darstellten, die sie Boobardy und Numbardy nennen, d. h. Vater und Mutter." R. H. Mathews, The Bora or Initiation Ceremonies of the Kamilaroi Tribe. Journ. Anthrop. Inst. XXIV 416.

erklärte[1]); allein auch nach der strengsten kritischen Sichtung bleiben doch noch so viele wirkliche Götter- und Dämonenbilder übrig, daß man die Bilderverehrung fast für eine allgemeine menschliche Eigenschaft halten könnte. Beweist doch auch auf der anderen Seite gerade die Strenge, mit der Islam und Judenthum den Bilderdienst ächten und verfolgen, wie stark und allgemein der Drang ist, sich „von dem, was oben im Himmel, und unten auf Erden, und im Wasser unter der Erde ist, ein Bildniß zu machen und es anzubeten". Jene geheimnißvollen Mächte sind unsichtbar; eben deßhalb fühlt man das Bedürfniß, sie sichtbar zu machen; nicht etwa bloß die Priester, welche durch die Bilder auf die Menge wirken wollen — wie die Aufklärer behauptet haben, — sondern alle Gläubige. Denn jeder Gläubige will sehen. Man hat gesagt, die Bildnerei habe den Menschen ihre Götter geschaffen; in Wahrheit hat sie ihnen ihre Götter nur verkörpert, aber sie hat denselben dadurch eine Macht und eine Dauer verliehen, die sie sonst schwerlich erreicht haben würden. Die unbestimmte Vorstellung eines unsichtbaren göttlichen oder dämonischen Wesens konnte besonders auf primitive Menschen nimmermehr so kräftig wirken als eine bestimmte sichtbare Darstellung, so roh sie auch sein mochte. Erst durch die bildnerische Verkörperung wurde die Gottheit zu einer wirklichen Persönlichkeit, zu der man in feste Beziehungen treten konnte und mußte. Um die Wirkung solcher Bildwerke richtig zu schätzen, müssen wir uns in die Anschauungweise der niederen Völker versetzen, die zwischen der Gottheit und ihrem Bilde keinen klaren Unterschied macht. Geschichte und Völkerkunde haben die Zeugnisse dafür gehäuft, daß ein sehr großer Theil der Bilderverehrer das Bild, wenn nicht geradezu als die Gottheit selbst, so doch als ihre Wohnung, als ihren Leib betrachtet. Deßhalb schmückt man das

---

[1]) Eine große Anzahl angeblicher „Götzenbilder" sind in Wirklichkeit Ahnen- oder Heroenbilder. Man kann noch in mancher Sammlung die häufigen Portraits ostasiatischer Philosophen oder Priester als „chinesische und japanische Götzen" bezeichnet sehen.

Idol, deßhalb setzt man ihm Nahrung vor und besprengt es mit Opferblut, deßhalb redet man zu ihm und glaubt von ihm Antwort zu erhalten. Während es ursprünglich die Vorstellung von der Gottheit ist, welche die Darstellung bestimmt hat, später bestimmt umgekehrt die Darstellung die Vorstellung. Die Gläubigen gewöhnen sich immer mehr daran, die Gottheit in der Form zu denken, die ihr der Bildner gegeben hat. Wenn Götter oder Dämonen in Visionen und Träumen erscheinen, so gleichen sie regelmäßig den Darstellungen, die dem Seher vertraut sind. Dabei werden solche Eigenthümlichkeiten der Bilder, die ursprünglich als symbolische Ausdrucksmittel gemeint sind, naiv für wirkliche Eigenschaften der Gottheit gehalten. Wenn der indische Künstler, um die mannichfaltigen Functionen eines Gottes zu veranschaulichen, seinem Bilde zwölf Arme, einen für jedes charakteristische Attribut, gegeben hat, so stellt sich die Menge der Gläubigen den Gott als ein zwölfarmiges Wesen vor. Höchst wahrscheinlich sind wenigstens sehr viele der seltsamsten Götter- und Dämonengestalten, die in der Phantasie der Völker spuken, nichts Anderes als die Spiegelbilder solcher symbolischer Darstellungen. Uebrigens thut diese mißverständliche Auffassung der Götterbilder der Götterverehrung keineswegs Abbruch; im Gegentheile, den meisten Völkern macht die unnatürliche Form das übernatürliche Wesen erst recht faßlich und wirklich: ein Gott mit drei Köpfen erscheint ihnen viel imponirender und ehrwürdiger als einer, der ihnen in gewöhnlicher Menschengestalt entgegentritt.

Die Verschmelzung der Vorstellung der Gottheit mit ihrer Darstellung, welche auf den unteren Culturstufen ganz allgemein stattfindet, ist nun, nach unserer Ansicht, eine der Hauptursachen des Polytheismus, seiner Entstehung und seiner Erhaltung. Die verschiedenen Bilder einer und derselben Gottheit werden allmählich zu verschiedenen Gottheiten. „Verschiedene Formen des Buddhabildes", sagt Waddell in seinem Buche über den tibetanischen Lamaismus, „die den Buddha ursprünglich in den verschiedenen Epochen seines Lebens darstellen sollten, sind später zu selbstständigen himmlischen Buddhas idealisirt worden, von

denen man alsdann die menschlichen Buddhas als materielle Reflexe ableitete“ [1]). So wäre denn das complicirte Pantheon des Lamaismus zum guten Theile ein Werk der Bildnerei. Eine derartige Entwickelung hat sich nicht nur in Tibet und nicht nur im Buddhismus vollzogen; sondern man kann ähnliche Prozesse mehr oder weniger deutlich überall beobachten, wo die religiöse Bildnerei Wurzel geschlagen hat. Vielleicht hat eine Erkenntniß ihrer polytheistischen Tendenz wenigstens mitgewirkt, um die jüdischen und islamitischen Gesetzgeber zu ihrem Bilderverbote zu bestimmen. Jedenfalls hat die Verbannung der religiösen Bildnerei einen Antheil an der Conservirung des reinen Monotheismus bei den Juden und Mohamedanern. — Aber während die Kunst den Monotheismus zersetzt, befestigt und erhält sie den Polytheismus. Ohne ihren Beistand hätte dieser vermuthlich viel öfter und weiter vor jenem weichen müssen; denn ein Hang zu dem Glauben an einen Gott ist dem menschlichen Geiste thatsächlich eingeboren: in dem Triebe zur Zusammenfassung und Vereinigung des Gesonderten und Mannichfaltigen. Unter dem Drucke dieses Dranges würde die Vielheit der Götter im Laufe der natürlichen Entwickelung zu einer Gottheit verschmolzen werden, wenn nicht die durch die Bildnerei geschaffenen festen Sonderformen der einzelnen Götter der Vermischung und Vereinigung Widerstand leisteten. Wo sich die mythologischen Vorstellungen nicht in bildnerischen Darstellungen krystallisirt haben, verfallen sie einer raschen und vollkommenen Auflösung, — wie es besonders deutlich das Schicksal des bilderlosen vedischen Polytheismus zeigt.

Wenn die Bildnerei dem Polytheismus so förderlich und dem Monotheismus so gefährlich ist, so scheinen wahrlich diejenigen Recht zu haben, welche sie, dem Moses und dem Mohamed nacheifernd, auch aus der christlichen Kirche ausweisen wollen, als eine Verführerin zur Abgötterei. Indessen jedes Ding hat mehrere Seiten; und die Bilderstürmer sollten sich überlegen, ob

---

[1]) Waddell, Buddhism of Tibet. London 1895. p. 13.

die bildnerische Darstellung der christlichen Gottesvorstellung nicht doch, trotz allen unbestreitbaren Nachtheilen und Gefahren, ein sehr werthvolles Hilfsmittel für den Glauben ist. Sie werden freilich erwidern, daß uns die Kunst Gott gerade so darstelle, wie wir ihn uns nicht vorstellen sollen, — als eine bestimmte, beschränkte Persönlichkeit. Aber wir fragen, ob wir ihn anders vorstellen können. Gott nicht persönlich vorstellen, heißt, Gott überhaupt nicht vorstellen. Denn ein unpersönlicher Gott ist kein Gott, d. i. kein Wesen, zu dem der Mensch in irgend welche ethische Beziehungen treten, für das er Verehrung oder gar Liebe zu fühlen vermag. Ein solches Verhältniß ist eben nur möglich zu einem persönlichen oder als persönlich vorgestellten Wesen. Ist doch gerade dieses der Sinn des christlichen Evangeliums: die Gottheit nimmt menschliche Gestalt an, um sich den Menschen zu offenbaren und sie zu erlösen. Wenn wir uns aber Gott persönlich vorstellen müssen, so müssen wir ihn auch in der Bestimmtheit und Begrenztheit vorstellen, welche von der Persönlichkeit unzertrennlich sind. Eine gestaltlose Persönlichkeit ist Nichts mehr und Nichts weniger als eine contradictio in adjecto, ein leeres Wort, dem keine wirkliche Vorstellung entspricht. Man mag die körperliche Form, in der man sich die Persönlichkeit Gottes denkt, so weit ausdehnen und so sehr verfeinern, dematerialisiren, als es nur möglich ist; aber sobald man sie zersprengt oder verflüchtigt, verschwindet auch die Vorstellung der Persönlichkeit Gottes. Nur dürfen wir dabei freilich keinen Augenblick vergessen, daß die Vorstellung und Darstellung eines persönlichen Gottes nicht dem Wesen der Gottheit, sondern nur dem Wesen des Menschen entspricht. Sie ist Nichts als ein Nothbehelf, aber ein unentbehrlicher. Man kann allerdings das Meer nicht mit einem Gefäße ausschöpfen; aber wer nicht mit einem Gefäße schöpfen will, erhält überhaupt kein Wasser. Gott ist sicherlich keine Person; aber der Mensch darf und muß ihn als eine solche vorstellen, um zu ihm in ein ethisches Verhältniß zu treten, um ihn zu verehren und zu lieben. — Da wir die Gottheit persönlich vorstellen müssen, so ist nicht einzusehen, warum wir sie nicht

auch darstellen dürften, und zwar in menschlicher Form. „Das Menschengebilde", sagt Goethe, „trägt am vorzüglichsten und einzigsten das Gleichniß der Gottheit an sich". Im Allgemeinen kann man getrost behaupten, daß die künstlerischen Darstellungen vollkommener und edler, des göttlichen Wesens würdiger sind, als die gewöhnlichen Vorstellungen. Diese werden also durch jene keineswegs verunreinigt und erniedrigt, sondern vielmehr geläutert und erhoben. Vor allen Dingen und in jedem Falle aber werden sie belebt und gestärkt. Die Anschauung wirkt auch auf den, welcher sich klar bewußt bleibt, daß das Gottesbild Nichts weniger als ein Abbild ist, sondern nur ein unzulängliches Gleichniß, mit einer eigenthümlichen Kraft, deren die bloße Vorstellung nicht fähig ist. Alles dies bedeutet jedoch nicht etwa, daß die Darstellung des Künstlers die Vorstellung der Laien ersetzen und überflüssig machen könnte oder sollte; jene soll vielmehr nur der Stab sein, an dem sich diese emporrankt, um in der lichten Höhe die Blüthe der Gottesliebe frei zu entfalten. Freilich giebt es auch Pflanzen, die einer solchen Stütze nicht bedürfen. Aber für das religiöse Leben der Mehrzahl wäre es ohne Zweifel ein schwerer Verlust, wenn die bildende Kunst nicht mehr ihres alten Amtes walten dürfte, als Mittlerin zwischen Menschheit und Gottheit.

2.

Goethe erzählt in der Geschichte seines Lebens, daß er, nach der Betrachtung der holländischen Gemälde in der Dresdener Galerie, in die Werkstatt des Schusters, bei dem er herbergte, eintretend „ein Bild von Ostade vor sich zu sehen glaubte, so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erstemal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die

ich nachher mit mehrerem Bewußtseyn übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich so eben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte“ [1]). Diese Gabe aber war kein Privilegium des Dichters; wenn sie auch in dem Maaße, dessen er sich erfreute, nur Wenigen verliehen sein mag, in einem gewissen Maaße besitzt sie ein Jeder. Wer seine Aufmerksamkeit darauf richtet, wird leicht bemerken, daß ihm die Natur farbiger aufleuchtet, wenn er den Blick von einer Landschaft Böcklin's auf sie wendet; daß ihm die Umrisse der Gegenstände schärfer und bedeutender hervortreten, nachdem er sein Auge in der strengen Schule Dürer's gebildet; daß die Betrachtung der klaren und festen Formen der griechischen Plastik auch seine Anschauung des menschlichen Körpers klarer und fester, plastischer, macht. In vielen Fällen geht eine solche Färbung und Erhellung der gewöhnlichen Anschauung durch die Kunst so schnell vorüber, wie die Beleuchtung einer Landschaft durch einen flüchtigen Sonnenblick an einem Regentage; allein wenn der künstlerische Einfluß dauernd ist, so bringt er allmählich auch eine dauernde Veränderung der Naturauffassung hervor. Ein Mann, der sich Jahre lang immer wieder in die Betrachtung von Bildern Rembrandt's vertieft hat, sieht am Ende die ganze Welt wie ein Rembrandt'sches Gemälde. Er sieht alsdann nicht mehr nur durch die Brille, sondern mit den Augen des Meisters: die Anschauungweise desselben ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen [2]). In der Regel geht man freilich nicht nur bei einem einzigen Künstler in die Lehre; sondern man läßt eine Menge von verschiedenen Individualitäten auf sich wirken. Indessen zumeist

[1]) Aus meinem Leben, VIII. Buch.

[2]) Wie wir uns von einem Bildner seine äußere Auffassunggabe leihen können, so von einem Dichter seine innere. Keller hat ebenso wahr als schön geschildert, wie sein Grüner Heinrich, nachdem er sich Wochen lang in Goethe's Werke versenkt und nun zum ersten Male wieder aus dem Reiche des Dichters in die Natur hinaustritt, die Welt als eine ganz andere, an Schönheit und Bedeutsamkeit unendlich bereicherte empfindet. — (Erste Ausgabe.) III. 7, 8.

bildet dieſe Vielheit im Grunde doch wieder eine Einheit; denn gewöhnlich gehören die verſchiedenen Künſtler, deren Werke einen dauernden Einfluß auf einen Menſchen ausüben, einem und demſelben zeitlich und räumlich begrenzten Culturgebiete an, und ihre gemeinſame Herkunft und Erziehung prägt ſich in einem einheitlichen Style ihrer Darſtellungen aus. Die Bildwerke, an denen ein Bürger des alten Athen ſeine Augen weidete und bildete, waren die Erzeugniſſe ſehr verſchiedener Individualitäten; aber alle dieſe Künſtler waren Griechen, ihre perſönliche Sonderart war bedingt und beſchloſſen durch die nationale Gemeinart; und eben die dieſer Gemeinart entſprechenden Grundzüge ihrer Darſtellungen, welche durch alle individualen Abweichungen immer und überall wieder hervortraten, gaben dem Sinne des Beſchauers die dauernde Bildung und Richtung. Unſer Geſchlecht freilich, das über ſeine heimathlichen Grenzen raſtlos in alle Fernen ſchweift, das habgierig die Kunſtwerke aller Zeiten und Zonen in ſeinen Muſeen zuſammenhäuft, läßt alle möglichen Style bildneriſcher Darſtellung in wirrem Durcheinander auf ſich wirken. Aber die Folge davon iſt, daß wir ſelbſt zu keiner feſten und klaren Anſchauungart gelangen, daß wir weder in der Auffaſſung noch in der Darſtellung einen eigenen Styl haben. Wir gleichen den Kindern, welche man zu viele Sprachen auf ein Mal lehrt, und die deßhalb keine einzige vollkommen lernen.

Wenn die Betrachtung beſtimmter Kunſtwerke den Einzelnen dazu führt, die Natur für kürzere oder längere Zeit gleichſam nach ihrem Schema aufzufaſſen, ſo wird es einem Volke auch nicht anders gehen. Die Form der bildneriſchen Darſtellung, die ein Volk beſtändig vor Augen hat, kann nicht ohne Einfluß auf ſeine Naturauffaſſung bleiben. Es iſt in der That leicht einzuſehen, daß es ſo ſein muß; aber es iſt freilich nicht immer leicht zu beweiſen, daß es ſo iſt. Indeſſen giebt es einige Fälle, wo die Abhängigkeit der allgemeinen Auffaſſung der ſichtbaren Welt von der herrſchenden künſtleriſchen Darſtellung ſo klar hervortritt, daß man ſie nicht wohl überſehen kann. Wer mit Japanern gelebt hat, mit ſolchen, deren heimiſche Eigenart noch nicht durch europäiſche

Verbildung gebrochen war, muß bemerkt haben, daß dieſe Oſtaſiaten die Dinge nicht bloß anders beurtheilen als Europäer, ſondern auch anders ſehen. Sie richten den Blick auf Theile und Seiten der Erſcheinungen, die wir zunächſt kaum oder gar nicht bemerken, während ſie wiederum andere überſehen, die ſich unſerem Auge vor allen aufdrängen. Nirgends offenbart ſich dieſe Verſchiedenheit ſo grell als in der Auffaſſung des menſchlichen Körpers. Man erſtaunt immer von Neuem darüber, wie ſtumpf der Blick des Japaners für den Bau des Leibes und der einzelnen Glieder in ſeiner feinen für das Individuum charakteriſtiſchen Ausbildung iſt: er erfaßt alle Formen, ſogar die Geſichtszüge, nur im Allgemeinen. Aber derſelbe Mann überraſcht uns nicht minder durch die wunderbare Schärfe und Feinheit ſeiner Wahrnehmung für Bewegungen. Wir müſſen uns die blitzſchnell wechſelnden Stellungen eines Turners, eines Fechters, eines galopirenden Reiters erſt durch die Momentphotographie demonſtriren laſſen; ſein Auge erfaßt dies Alles, die einzelnen Momente und ihre Verbindung, ohne jedes techniſche Hilfmittel. Es giebt ſicherlich manche Ausnahmen; aber als Regel kann man aufſtellen, daß der Europäer die Bildung, der Japaner die Bewegung des Körpers beſſer wahrnimmt. Dieſer Unterſchied der allgemeinen Auffaſſung entſpricht nun auf das Genaueſte einem Unterſchiede der künſtleriſchen Darſtellung in Europa und in Japan. Die japaniſche Malerei begnügt ſich mit einer außerordentlich ſummariſchen Darſtellung der Körperformen. Sie charakteriſirt gewöhnlich nur Typen, ſehr ſelten Individuen. So haben faſt ſämmtliche Meiſter der Toſa-Schule ein beſtimmtes conventionelles Schema für die Hofherren, ein anderes ebenſo feſtes und einförmiges für die adligen Krieger, für die vornehmen Damen, für die Bauern, für die Knechte: — alle Figuren jeder ſolcher Gruppe haben ſeit Jahrhunderten dasſelbe mit ein paar Strichen angedeutete embryoniſche Geſicht, dieſelben rudimentären Hände, denſelben ſchemenhaften Körper ohne Muskeln und Knochen [1]). Die Maler der verſchiedenen chineſiſchen

[1]) Vgl. die illuſtrirte Abhandlung von Miſoguti, Ueber die Zeichnung

Schulen bilden ihre bevorzugten Typen, die Philosophen, Anachoreten, Glücksgötter u. dgl., allerdings voller und schärfer aus[1]; aber auch sie kommen in der Regel eben nicht über allgemeine Typen hinaus[2]. Die jüngste Schule, endlich, die volksthümliche, folgt in dieser wie in mancher anderen Beziehung ganz den Bahnen der alten aristokratischen Tosa-Akademie[3]; ja sie sucht, nach Art der Parvenus, die conventionelle Manier ihres hochadligen Vorbildes noch zu übertreffen. Die mangelhafte Darstellung der Körperformen ist in der That eine gemeinsame Schwäche aller japanischen Malerschulen. Aber diese Schwäche wird aufgewogen durch einen ebenso gemeinsamen Vorzug: die unvergleichlich treue und lebendige Darstellung der Körperbewegungen, von der leisesten, sanftesten bis zur heftigsten, wildesten. Man betrachte das Getümmel eines Reitergefechtes auf einem Makimono der Tosa-Schule, einen gedankenvoll daherschreitenden Weisen auf dem Kakemono eines Kano-Meisters, eine zierlich sich wiegende Tänzerin auf einem Ukiyo-Farbendrucke des 18. Jahrhunderts, alle die Krieger, Handwerker und Gaukler, welche in der Mangwa des Hokusai ihr Wesen treiben[4]; — und alsdann wende man

---

der Augen und der Nase in der Tosa-Schule. Kokka, Heft 91 u. 92. — Die Reproductionen in dieser Zeitschrift bieten denjenigen, welchen Originale nicht zugänglich sind, die vortrefflichsten Belege für alles hier im Texte Gesagte.

[1]) Diese Ausbildung erstreckt sich indessen fast niemals auf die Hände, welche die europäische Kunst so fein und wirksam zu charakterisiren versteht.

[2]) In der Regel; als Ausnahmen giebt es Portraits, von denen mehrere in der Kokka abgebildet sind.

[3]) Die Ukiyo-Schule ist ja in der That gleichsam eine illegitime Tochter der Tosa-Akademie; denn ihr Gründer, Iwasa Matahei, war ein „mißrathener" Tosa-Jünger.

[4]) Die „Mangwa" — wörtlich: rohe d. i. flüchtige Skizzen — sind das Werk, auf welches sich Hokusai's Ruhm in Japan und mehr noch in Europa hauptsächlich gründet. Die erste Serie der 14 Bände füllenden Mangwa — ein fünfzehnter ist erst nach Hokusai's Tode zusammengestellt und herausgegeben worden — ist 1812 erschienen. Seitdem hat man mehrere

das Auge auf die besten Darstellungen bewegter Figuren, die man in der europäischen Kunst aufzufinden vermag, etwa den Umriß eines springenden Epheben auf einer attischen Vase oder ein Blatt aus der Tauromachie des Goya: — die europäischen Gebilde stehen wie Wachsfiguren neben den japanischen, die so lebendig sind, daß wir uns, wenn wir sie nach einer kurzen Pause wieder anblicken, fast verwundern, sie immer noch auf derselben Stelle zu finden.

Es besteht also wirklich in Japan wie in Europa eine unzweifelhafte Analogie zwischen der allgemeinen Wahrnehmung und der bildnerischen Darstellung bestimmter Objecte. Aber es ist deßhalb freilich noch nicht ausgemacht, daß wir dieses thatsächliche Verhältniß richtig deuten, indem wir die erste Erscheinung für die Folge der zweiten erklären. Liegt es nicht ebenso nahe, das Verhältniß gerade umgekehrt aufzufassen, jene einseitige Ausbildung der künstlerischen Darstellung nicht als die Ursache, sondern vielmehr als die Folge einer allgemeinen einseitigen Befähigung anzusehen, die etwa in der anthropologischen Eigenart wurzelt? — Diese Annahme liegt uns sogar näher; denn wir haben uns nachgerade so sehr daran gewöhnt, den Charakter der Kunst als etwas Secundäres aus der Anschauung des Volkes als dem Primären abzuleiten, daß wir kaum noch daran denken, daß auch einmal das entgegengesetzte Verfahren möglich und nützlich sein könnte. In diesem Falle ist es indessen wirklich unvermeidlich; denn wenn die Eigenart der bildnerischen Darstellung der Ausdruck einer allgemeinen optischen Begabung der Racen wäre, wie sollte man es erklären, daß sich diese angebliche einseitige optische Befähigung so leicht ändern und ergänzen läßt, wenn sie durch das Studium einer anders gearteten Bildnerei geschult wird? Man kann sich nämlich oft genug davon überzeugen, daß ein Japaner, der sein Auge an unserer Kunst übt, sehr bald die Körperformen

---

Neudrucke veranstaltet, die indessen sämmtlich weit hinter der Originalausgabe zurückstehen. Vgl. über Hokusai im Allgemeinen und seine Mangwa im Besonderen — Revon, Étude sur Hokusai.

auch in der Natur voll und sicher aufzufassen lernt; und daß sich auf der anderen Seite der Europäer an der Hand der japanischen Bildnerei nicht minder schnell jener Schärfe der Wahrnehmung für Bewegungen nähert, die ihm früher unerreichbar schien.

Aber wo soll man den Grund für jene tiefe und dauernde Differenz zwischen der europäischen und der japanischen Kunst finden, wenn nicht in einer verschiedenen optischen Organisation der Racen? — Eine eingehende Beantwortung dieser Frage würde uns allzu weit von unserem Thema abführen; wir können hier im Vorübergehen nur auf einige der wichtigsten Punkte hinweisen. Die Hauptursache für die naturwidrige und schematische Behandlung der Körperformen liegt in der eigenthümlichen Verschwisterung der japanischen Malerei mit der Schreibkunst, der Kalligraphie welche im ganzen ostasiatischen Culturgebiete von Alters her für eine der Malerei ebenbürtige und von ihr kaum verschiedene Kunst gilt. Beide waren in der That ursprünglich nur eine Kunst; denn die ostasiatische Schrift ist oder war eine Bilderschrift; und lange Zeit hindurch bestand auch hier, wie in Aegypten, kein Unterschied zwischen Schreiben und Zeichnen[1]). Aber während sich in anderen Gebieten später die Kunst des Malers von dem bloßen Handwerke des Schreibers abgezweigt und eine ganz selbstständige Entwickelung genommen hat, sind hier beide Künste und zwar als Künste in der innigsten Verbindung und der lebendigsten Wechselwirkung geblieben, dergestalt, daß bis auf unsere Tage beide sehr häufig von einem Meister geübt werden[2]). In diesem siamesischen Zwillingverhältnisse nun hat die Kalligraphie, besonders in der älteren Zeit, sich als die stärkere gezeigt und die Malerei gleichsam nach ihrem Willen gezogen. Man war ohne Zweifel schon sehr frühe auf die reiche sinnliche Schönheit aufmerksam geworden, deren mit dem Pinsel gemalte Schriftzüge fähig sind[3]); und

[1]) Noch heute gebraucht der Japaner für Schreiben und Malen dasselbe Wort „kaku".

[2]) Alle großen Maler Japans sind zugleich als Kalligraphen berühmt.

[3]) Den Reiz solcher Schriftzüge kann bis zu einem gewissen Grade

seitdem hatte man die ästhetischen Reize der Schrift mit vollem Bewußtsein ausgebildet. Schöne Schriftzeichen dienen auch heute noch neben Gemälden als vornehmster Schmuck für die Wohnungen und Tempelhallen[1]); ja, sie scheinen von manchen Kennern für die höheren Kunstwerke gehalten zu werden[2]). Jedenfalls verdanken nicht wenige ältere Meister ihren Ruhm mehr ihren kalligraphischen als ihren bildnerischen Leistungen[3]). Unter solchen Umständen war es fast unvermeidlich, daß der Künstler, auch wenn er den Pinsel als Zeichner führte, seinen kalligraphischen Gewohnheiten und Idealen folgte, daß er vor Allem danach strebte, anmuthig und kräftig bewegte Linien hervorzubringen, die an und für sich einen wohlgefälligen Eindruck machten, ganz abgesehen von dem, was sie daneben ausdrücken sollten. Dieses Bestreben aber, welches von dem herrschenden Geschmacke entschieden gebilligt und gefördert wurde[4]), vertrug sich offenbar sehr schlecht

---

auch ein Europäer empfinden. Die kalligraphischen Kunstwerke der Ostasiaten sind den Künsteleien unserer älteren und neueren Schreibmeister unendlich überlegen. Man betrachte z. B. das Schriftzeichen aus der Sammlung des British Museum, welches Anderson abgebildet hat. Pictorial Arts of Japan p. 187.

[1]) Für diesen Zweck werden solche Schriftblätter genau wie Gemälde eingerahmt.

[2]) Anderson berichtet z. B., daß in Japan ein einziges Schriftzeichen von der Hand des Wang-Hi-che, des großen chinesischen Kalligraphen aus dem 4. Jahrhundert, ebenso hoch bezahlt wird als ein Meisterwerk des Wu Tao-tz, des größten Malers jener Periode. — Pictorial Arts p. 188.

[3]) Z. B. Shōkwadō, ein Meister des 17. Jahrhunderts, den die Japaner als Kalligraphen ehren, während ihn europäische Kenner, die seine Werke nicht gesehen haben, als Maler rühmen. — Anderson, Catalogue p. 280.

[4]) Ueberaus charakteristisch für die kalligraphische Beurtheilung der Malerei in Japan ist die von Anderson aus dem Gwa-ko sen-ran übersetzte Abhandlung über die verschiedenen malerischen Style. Das Princip, nach dem die Style unterschieden werden, ist rein kalligraphisch. — Anderson, Pictorial Arts p. 188ff.

mit einer treuen und charakteristischen Darstellung der Körperformen. Um so besser dagegen ließ es sich mit dem Ausdrucke von Bewegungen vereinigen, für welchen der kalligraphische Styl in der That, wie eben die japanische Malerei zeigt, das allerbeste Mittel ist. In der ostasiatischen Graphik stellt sich die physische Bewegung ebenso unmittelbar und vollkommen dar, wie die psychische in der europäischen Musik. Die europäische Kunst auf der anderen Seite verdankt die Ausbildung ihrer Fähigkeit für die Darstellung der Körperformen in erster Linie drei Mächten: dem Griechenthume, dem Christenthume und der Wissenschaft. Das Griechenthum, das sich eine gute und tüchtige Seele nur in einem schönen und starken Körper denken konnte, hat von der Bildnerei die Darstellung des Leibes in seiner vollen Schönheit und Kraft verlangt; das Christenthum, welches den Leib verhüllte, hat sie gelehrt, dafür um so schärfer auf das Gesicht zu achten, den Spiegel der unsterblichen Seele; und die Wissenschaft endlich hat ihr den tiefen Respect vor jeder Naturform, als einer nothwendigen und bedeutenden, eingeprägt. Ihre Inferiorität in dem Ausdrucke der Bewegung aber ist Nichts als die Kehrseite ihrer Superiorität in der Darstellung der Form. Wer es besonders auf eine treue und charakteristische Nachbildung der Körperform abgesehen hat, wird die Form natürlicher Weise vorzüglich in dem Zustande auffassen und darstellen, in dem sie sich der Anschauung am bequemsten und klarsten darbietet, in der Ruhe. Je mehr er sich aber an die Betrachtung des Körpers in der Ruhe gewöhnt, desto mehr entwöhnt er sich der Auffassung der Bewegung. Die Haupturſache der relativen „Starrheit" der europäischen Figuren finden wir jedoch nirgends anders als eben in der vollen und scharfen Ausbildung ihrer Formen. Klinger hat in seiner Schrift über „Malerei und Zeichnung" die richtige Bemerkung gemacht, daß sich die flüchtig andeutende Zeichnung weit besser für den Ausdruck von Bewegungen eignet als die ruhig ausführende Malerei[1]). Die einfache Erklärung für diese That-

[1]) Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 2. Aufl. Leipzig 1895. S. 38.

ſache liegt darin, daß wir in der Wirklichkeit die Formen eines bewegten Körpers keineswegs ſo beſtimmt und vollkommen erkennen, wie ſie uns die europäiſche Bildnerei im Gegenſatze zu der japaniſchen zeigt, und daß in Folge deſſen die europäiſche Darſtellung in dem Beſchauer die Vorſtellung der Bewegung unterdrückt, welche die japaniſche unwiderſtehlich erregt.

Aber kehren wir auf unſeren Weg zurück! Man hat oft und bis zu einem gewiſſen Grade mit Recht geſagt, daß die Darſtellungart der Künſtler durch die Anſchauungart ihres Volkes beſtimmt werde; in einem viel höheren Maaße wird jedoch die Anſchauung eines Volkes von der Darſtellung ſeiner Künſtler beſtimmt. Die bildenden Künſtler ſind gleichſam die Augen eines Volkes. Die Organiſation und Function der Augen ſind ſelbſtverſtändlich nicht unabhängig von der Organiſation und Function des Körpers; aber deßhalb wird man ſchwerlich behaupten, daß die Augen nicht mehr ſehen, als was der geſammte übrige Leib ebenfalls wahrnehme. Der Künſtler ſtellt die Dinge nicht etwa ſo dar, wie ſie Hinz und Kunz vor ihm und neben ihm auch geſehen haben und ſehen; ſondern ſo, wie zunächſt nur *er* ſie ſieht und wie ſie Hinz und Kunz ohne ihn nimmermehr ſehen würden. Wenn die künſtleriſche Darſtellung weſentlich paſſiv an die allgemeine Auffaſſung gebunden wäre, ſo würden beide kaum von der Stelle kommen; allein in Wirklichkeit hangt eben die zweite vielmehr von der erſten ab und wird deßhalb von dieſer, als der activeren, gezwungen, ſich aus- und umzubilden.

Daß die bildende Kunſt auf dieſe Weiſe durch die *Form* ihrer Werke eine ſehr große Bedeutung für das geſammte geiſtige Weſen und Leben eines Volkes gewinnt, bedarf für den, welcher eingeſehen hat, daß die Welt, die auf die Menſchen wirkt und auf welche ſie wirken, vornehmlich die ſichtbare Welt iſt, keines beſonderen Beweiſes. Aber freilich ſind wir heute, da man kaum den nächſten Wirkungen der Bildnerei Beachtung geſchenkt hat, noch keineswegs im Stande, ein auch nur einigermaßen umfaſſendes und eindringendes Wiſſen von der Art und der Kraft jener ferneren zu erlangen. Wir müſſen ſchon zufrieden ſein,

wenn es uns gelingen sollte, nur die eine oder die andere zu erkennen. — Es ist bereits an einer früheren Stelle auf die Thatsache hingewiesen worden, von der sich ein Jeder leicht durch einen Versuch überzeugen mag, daß man die Dinge farbiger sieht, nachdem man sein Auge an den Werken eines Coloristen für die Auffassung der Farben „eingestellt" und geübt hat. Wenn der Farbensinn einer solchen — bewußten oder auch unbewußten — Ausbildung durch die Kunst entbehren muß, so bleibt er in der Regel schwach und stumpf. Auf diese Weise läßt sich, wenigstens zum Theile, seine mangelhafte Entwickelung bei den meisten europäischen Culturvölkern erklären; denn die große Mehrzahl der Bildwerke, welche die Auffassung derselben formen, die Reproductionen von Zeichnungen und Photographieen in Büchern und Zeitschriften sind farblos: sie lehren uns nicht die Farben zu sehen, sondern im Gegentheile, von den Farben abzusehen. Allein wenn die farblose Darstellung unsere Anschauung nüchterner und ärmer macht, so macht sie dieselbe zugleich auch schärfer und klarer. Denn sie richtet unseren Blick auf das Wesentliche der Erscheinungen, als welches sich viel weniger in ihren Farben als in ihren Formen offenbart. Besonders die Zeichnung, welche diese Formen in bestimmten Linien fest erfaßt und klar heraushebt, lehrt uns gleich im Acte der Wahrnehmung aus der bunten Fülle des Sichtbaren die wesentlichen Grundzüge zu sondern. Wenn schon die passive Betrachtung der Zeichnung unsere Anschauung klärt, so hat ihre active Uebung noch eine viel stärkere und nachhaltigere Wirkung. Man kann seine Auffassung der wesentlichen Formen nicht besser schulen und controliren als durch ihre zeichnerische Darstellung. Hierauf beruht der noch immer nicht genug gewürdigte Werth des Zeichnens für die Erziehung. Alle Formen der geistigen Bildung ruhen nicht zum geringsten Theile im letzten Grunde auf optischen Wahrnehmungen und Vorstellungen; und deßhalb sollte der Zeichnenunterricht die Grundlage für die gesammte geistige Erziehung sein. Freilich nicht etwa der Zeichnenunterricht, der heute noch auf den meisten Schulen ebenso gedankenlos wie nutzlos mitgeschleppt wird. Das Ziel des allgemeinen

zeichnerischen Lehrganges, auf das wir hinweisen, ist, wie gesagt, kein anderes als die klare und sichere Auffassung der sichtbaren Naturformen. Es kommt demgemäß bei dem Unterrichte nicht sowohl auf eine Dressur der Hand an, welche den Schüler in den Stand setzt, nach bestimmten Recepten verkäufliche oder verschenkbare Blätter zu fabriciren, als vielmehr auf die Ausbildung des Auges. Das Zeichnen nach der Natur dient hier nur als Mittel für das Sehen der Natur[1]). Ein solcher zeichnerischer Anschauungunterricht, der übrigens keineswegs auf die Kinderjahre beschränkt werden dürfte, würde sicherlich nicht blos für diejenigen Früchte tragen, deren Beruf die Fähigkeit zu scharfen und klaren optischen Wahrnehmungen und Vorstellungen unmittelbar erfordert, nicht blos für künftige Handwerker, Künstler, Ingenieure, Naturforscher und Aerzte; sondern ebensowohl auch für solche, deren Beschäftigung nur mittelbar mit der sichtbaren Erscheinung der Dinge zusammenhangt, wie für Juristen, Philologen und Historiker. Denn das klare Denken hat mit dem klaren Sehen mehr zu thuen, als man glaubt.

Wer zugiebt, daß die künstlerische Darstellung auf unsere praktische Anschauung wirkt, der kann auch nicht bezweifeln, daß sie noch weiter wirkt, auf unser gesammtes Fühlen, Denken und Wollen. Denn die Welt, von der dieses ausgeht und auf die es sich wiederum wendet, ist eben vornehmlich die anschauliche Welt; und indem die Bildnerei unsere Welt verändert, verändert sie

---

[1]) Um dieses Endziel zu erreichen, muß man nicht etwa damit beginnen, den Schüler ohne Weiteres vor die Natur zu führen. Dies wäre nicht ganz, aber doch fast so thöricht, als wenn man bei dem Schreibunterrichte jeden Anfänger die Schrift von Neuem erfinden lassen wollte. Man soll vielmehr zunächst den Schüler nicht auf die Natur, sondern auf Zeichnungen nach der Natur verweisen, damit er daraus lerne, worauf es beim Sehen und Bilden ankommt. Freilich darf man als solche „Vorlagen" nicht etwa die insipiden Producte irgend eines staatlich approbirten Zeichnenlehrers verwenden, sondern einzig und allein die Werke wirklicher Meister. Aber damit soll der Unterricht eben nur beginnen; denn Ziel und Zweck des Ganzen ist und bleibt, die Natur zeichnen, um sie sehen zu lernen.

unſer Weſen. Freilich kann man hier noch kaum über Vermuthungen hinauskommen. Aber künftige Forſcher werden vielleicht erkennen, was wir nur ahnen: — daß die Plaſtik, welche die Griechen an klar und feſt geformte, in ſich abgeſchloſſene und ruhende Gebilde gewöhnte, einigen Einfluß auf die eigenthümlich beſchränkte Abrundung ihrer philoſophiſchen Ideen und ethiſchen Ideale geübt hat; — daß die künſtleriſche Farbenluſt der Orientalen ein Hinderniß für die wiſſenſchaftliche Erkenntniß der Erſcheinungen geweſen iſt; — daß die den bunten Farbenreiz zu Gunſten der weſentlichen Formen vernachläſſigende Bildnerei der neueren Weſteuropäer einen nicht unbedeutenden Antheil an ihren wiſſenſchaftlichen Errungenſchaften beanſpruchen darf.

VI.

Wissenschaft und Kunst.

1.

Unsere Zeit nennt sich gerne die Zeit der Wissenschaft, und wirklich ist die Wissenschaft heute unbestritten die führende Geistesmacht, diejenige, welche vor allen die Eigenart unserer Cultur bestimmt. Dieses ungläubige Geschlecht blickt zu seiner Wissenschaft fast mit denselben Gefühlen empor wie andere zu ihrer Gottheit: ihre überschwängliche Weisheit und Kraft sind unsere vornehmsten Glaubensartikel, an denen kein Gebildeter ungestraft zweifeln darf, und so wetteifern denn Geweihte und Laien, um alle die Wunder würdig zu preisen, welche der befruchtende und befreiende Hauch des wissenschaftlichen Geistes auf allen Gebieten gewirkt hat. Seltsamer Weise spricht man dabei am wenigsten von derjenigen Macht, die in unserem Reden und Denken in der innigsten Verbindung mit der Wissenschaft, gleichsam als ihre Zwillingschwester, aufzutreten pflegt, von der Kunst. Seltsamer Weise, denn es ist kaum anzunehmen, daß die Kunst von dem mächtigen Einflusse der Wissenschaft unberührt geblieben oder daß seine Wirkung unserer Erkenntniß entzogen sein sollte. Wir dürfen vielmehr im Gegentheile erwarten, gerade durch das Studium der gegenwärtigen Kunst einen besonders klaren und tiefen Einblick in die Bedeutung der Wissenschaft für die Kunst zu erlangen; denn wir werden thatsächlich sehen, daß unsere Kunst nicht den geringsten Theil ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeiten unserer wissenschaftlichen Neigung und Bildung verdankt.

Kunst und Wissenschaft werden mit gutem Grunde zusammen und den anderen Thätigkeiten gegenüber gestellt: — beide betrachten und behandeln die Dinge wesentlich um ihrer selbst willen,

ohne Rücksicht auf weitere praktische Zwecke. Aber jede erfaßt ihre Gegenstände freilich von einem besonderen Standpunkte und in einem besonderen Sinne. Die ästhetische Betrachtung, welche zugleich Grund und Ziel der künstlerischen Thätigkeit ist, schaut sie an, um sie zu genießen, um die Lust zu empfinden, die mit der ästhetischen willensfreien Auffassung unmittelbar verbunden ist: — sie ruht gleichsam in der Anschauung. Die wissenschaftliche Betrachtung dagegen will die Dinge nicht genießen, sondern begreifen: sie eilt deßhalb über die Anschauung der Erscheinungen hinweg zur Erforschung ihres Wesens, ihrer Gründe und Folgen. Demgemäß muß die wissenschaftliche Darstellung eines Gegenstandes oder eines Vorganges bestrebt sein, die wirklichen Verhältnisse des Objectes, auf deren Erkenntniß es eben ankommt, so klar und so treu als irgend möglich wiederzugeben. Das Princip der wissenschaftlichen Darstellung ist kein anderes als die Wahrheit.

Sollte es nicht eine Folge der gegenwärtigen Hegemonie der Wissenschaft sein, daß in unserer Zeit die Wahrheitforderung so häufig auch für die Kunst als das höchste Gesetz proclamirt wird? — Selbstverständlich nur für die Kunst, die natürliche Erscheinungen darstellen kann, also vornehmlich für die Poesie und die Bildnerei, nicht aber für die Architektur, die Musik und die meisten Zierkünste, als für welche die Wahrheitforderung gerade so wenig Sinn hätte als für die Kochkunst. Bildnerei und Poesie sind jetzt in der That naturalistischer als früher. Naturalistischer, nicht etwa natürlicher; denn der Unterschied zwischen der älteren und der neueren Kunst besteht nicht sowohl darin, daß die letzte mehr Naturwahrheit hat, als darin, daß sie mehr von ihr hält. Für die Künstler früherer Zeiten war die Naturwahrheit etwas, das sich in gewissen Fällen von selbst verstand, in jedem Falle aber nur als ein Mittel, also eine Nebensache; für die neueren dagegen ist sie sehr häufig die Hauptsache, das letzte und höchste Ziel der Kunst. Die Künstler, Kenner und Laien, die sich zu diesem Naturalismus bekennen, huldigen ihm nun freilich gewiß nicht wegen seiner wissenschaftlichen Herkunft; sie sind vielmehr unzweifelhaft überzeugt, daß er Nichts mehr und Nichts weniger

als ein ächtes und ursprüngliches ästhetisches Princip sei; wie sie sich denn eine wahrhaft künstlerische Darstellung ohne Naturwahrheit kaum vorzustellen vermögen. Trotzdem ist es eine Thatsache, daß eine Bildnerei, welche sich um die Wahrheitforderung nicht nur nicht kümmert, sondern sich ihr sogar bewußt und consequent widersetzt, bestehen und ästhetisch wirken kann, allerdings nicht in dem wissenschaftlich erleuchteten Europa. In Japan sehen wir wirklich eine Kunst, die in dieser wie in mancher anderen Beziehung einen vollkommenen Gegensatz zu der unserigen bildet[1]). Das Erste, was dem Europäer an ostasiatischen Gemälden auffällt, sind die Freiheiten, die sich die japanischen Künstler gegen die Naturwahrheit erlauben: sie kehren sich weder an die Gesetze der Perspective[2]) noch an die Gesetze der Anatomie[3]). Nichts

[1]) Obwohl und vielleicht auch weil während der letzten drei Jahrzehnte so viel über die japanische Kunst geschrieben und gesprochen ist, ist es keineswegs überflüssig zu bemerken, daß hier von der japanischen Kunst die Rede ist, und nicht etwa von jenem widerwärtigen Bastarde, den der schlechte Geschmack des modernen Europa mit der Erwerbssucht des modernen Japan erzeugt hat, und der sich selbst in großen Museen noch immer an der Stelle breit macht, welche der nicht gekannten oder nicht geachteten wahren Königin gebührt. Wer die japanische Bildnerei — in Europa — kennen lernen will, dem ist vor Allem das Studium der außerordentlich reich und gut illustrirten japanischen Kunstzeitschrift Kokka zu empfehlen, sodann das Bijitsu Taikwan, eine chronologisch geordnete Sammlung von 100 Photogravuren bedeutender Kunstwerke, und endlich Anderson, Pictorial Arts of Japan.

[2]) Dennoch ist es ganz falsch zu behaupten, daß die japanische Malerei überhaupt keine Perspective kenne. Sie hat es im Gegentheile verstanden, mit erstaunlich einfachen Mitteln wunderbar große perspectivische Wirkungen hervorzubringen, — und zwar schon lange bevor sie bei den Holländern in die Schule gegangen war. Unsere nach wissenschaftlichen Principien ausgebildete Perspective haben sich die japanischen Künstler allerdings bis auf den heutigen Tag noch nicht zu eigen gemacht, obwohl es einige, wie Hokusai und Hiroshige versucht haben.

[3]) Wenigstens die Maler; denn es giebt eine nicht geringe Anzahl von plastischen Werken, — besonders aus alter Zeit, — die, im Gegensatze

beleidigt den europäischen Respect vor der Wirklichkeit so tief als die gewöhnliche Darstellung des menschlichen Körpers in der japanischen Malerei. Man betrachte einen Buddha von Kosé no Kanaoka[1]), einen Heiligen von Meicho[2]), eine Dame von Matahei[3]): — der letzte Schüler einer europäischen Akademie zeichnet anatomisch richtiger als die ersten Meister der japanischen Kunst. Die meisten Europäer werden diese Thatsache als einen Beweis der Superiorität unserer Cultur im Allgemeinen und unserer Kunst im Besonderen begrüßen und sich daraufhin mit gehobenem Selbstgefühle von den barbarischen Schildereien abwenden. Allein die Wenigen, die ihr naturalistisches Bedürfniß noch so weit niederzuhalten vermögen, um solche Bilder eine Zeit lang ruhig auf sich wirken zu lassen, müssen gewöhnlich am Ende anerkennen, daß jene Mißgestalten, trotz ihrer anatomischen Schwächen, einen

---

zu den gleichzeitigen Gemälden, ganz außerordentliche anatomische Kenntnisse offenbaren. Man sehe z. B. die lebensgroßen Holzfiguren der beiden Nio in Anderson, Pictorial Arts of Japan pl. 1. Allerdings werden viele dieser Sculpturen koreanischen Meistern zugeschrieben. Die anatomischen Sünden der japanischen Malerei lassen sich zum Theile aus ihrer Abhängigkeit von der Kalligraphie erklären, der die Plastik weniger unterworfen war. — Vgl. S. 208, 209.

[1]) Der größte Meister der buddhistischen Schule, der gegen das Ende des 9. Jahrhunderts blühte. — Vgl. Anderson, Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum p. 18, 19. — Von seinen Werken sind nur wenige erhalten. Zwei der am besten beglaubigten findet man im Bijitsu Taikwan, pl. 15, 16; — Werke aus einer Schule in der Kokka, Heft 32, 65.

[2]) Meicho oder Cho Densu, der letzte große Maler der buddhistischen Schule, 1351—1427, besonders wegen seiner Darstellungen von Heiligen berühmt. — Anderson, Catalogue p. 21, 22. — Charakteristische Werke Kokka, Heft 30, 37. — Bijitsu Taikwan, pl. 44.

[3]) Iwasa Matahei, Ende des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts, ein abtrünniger Schüler der alten Tosa-Akademie, war der erste Vorläufer der volksthümlichen Schule. — Vgl. Anderson, Catalogue p. 331, 332. — Vortreffliche farbige Reproductionen von zwei Gemälden Matahei's in der Kokka, Heft 1, 2.

sehr bestimmten, sehr starken, und keineswegs abstoßenden oder lächerlichen Eindruck hervorbringen. Ja noch mehr, wer den Ursachen desselben nachforscht, entdeckt zu seiner Ueberraschung, daß die eigenthümliche Schönheit solcher Gebilde durch ihre unvollkommene Wahrheit nicht nur nicht verringert, sondern im Gegentheile gehoben, ja eigentlich hervorgerufen wird. Man corrigire nur einmal die „falsche" Musculatur eines Heiligen von Meicho oder die „verzerrten" Proportionen einer Dame von Matahei, — und man hat den Reiz der Bilder zerstört, wie den Zauber der Musik durch ein Geräusch. Auf diese Weise wird man schließlich zu der Vermuthung gedrängt, die japanischen Künstler könnten sich vielleicht doch nicht unfreiwillig, sondern absichtlich gegen das Gesetz der Wahrheit versündigt haben. Und dieser Verdacht wird uns in der That durch ein japanisches Zeugniß bestätigt. „Unter den Gemälden", sagt Shiu-zan, ein Kunstkenner aus der Zeit, als Japan noch Japan war[1]), „giebt es eine sogenannte naturalistische Art (sha-sei), bei der es für erforderlich gehalten wird, daß Blumen, Gräser, Fische, Insecten u. s. w. genaue Aehnlichkeit mit der Natur zeigen. Dies ist ein besonderer Styl und muß als solcher gewürdigt werden, — doch da sein Ziel nur die Darstellung der Formen unter Vernachlässigung der Regeln der Kunst ist, so ist er ohne Adel und ohne Geschmack. — Bei alten Bildern wurde das Studium der Zeichnenkunst und der Gesetze des Geschmackes beobachtet, ohne daß man auf eine genaue Nachahmung der natürlichen Form sah." „Es ist der Fehler der fremden Gemälde[2]), daß sie sich zu tief in die Wirklichkeit versenken und daher viele Einzelheiten zeigen, die besser unterdrückt werden. — Solche Werke sind wie bloße Zusammenstellungen von Wörtern; das japanische Gemälde aber soll ein Gedicht von Formen und Farben sein. — Es ist durchaus nicht

---

[1]) Sein „Gwa-soku", dem die obige Stelle entnommen ist, erschien 1777. — Vgl. Anderson, Pictorial Arts p. 186, 242.

[2]) Nämlich der europäischen, die Shiu-zan's Zeitgenossen durch die Holländer bekannt wurden.

wesentlich, die Natur genau zu copiren. Eine Zeichnung kann eine sehr treue und gute Darstellung einer Naturerscheinung und dennoch ein sehr armsäliges Kunstwerk sein. Auf der anderen Seite kann ein Gemälde einen hohen künstlerischen Rang verdienen, ohne den Thatsachen der Natur gerecht zu werden." Shiu-zan hat sicherlich den besten Künstlern seines Volkes aus der Seele geredet. Sie haben sich der naturalistischen Tendenz widersetzt, weil sie überzeugt waren, daß diese die Kunst von ihrem eigentlichen Ziele ablenken würde[1]). Wie wir auch über ihre Werke urtheilen mögen, wir müssen sie als Beweise für die lehrreiche Thatsache anerkennen, daß eine Kunst, die in ihrer Art eine ebenso lange und reiche Entwickelung gehabt hat als die unserige, fortdauernd auf die Naturwahrheit verzichtet hat, und zwar gerade aus ästhetischen Gründen. Zugleich aber weist uns die Geschichte dieser Kunst sehr deutlich darauf hin, wo eigentlich die Quelle des Naturalismus liegt, der auf unsere Bildnerei einen so mächtigen

[1]) Auch die übergewaltigen europäischen Einflüsse, welche die japanische Cultur seit den sechziger Jahren überschwemmt und zum Theile zerstört haben, sind nicht im Stande gewesen, die Künstler zu einem wesentlich anderen Urtheile über unsere Kunst zu bekehren. In einem Berichte, „den eine (am Ende der achtziger Jahre) zum Studium unserer Kunstverhältnisse nach Europa und Amerika entsandte Commission japanischer Künstler bei ihrer Rückkehr der „Gesellschaft der bildenden Künste" zu Tokio einreichte", heißt es wörtlich: „Wir haben uns überzeugt, daß gute Kunst des Ostens besser ist als der gegenwärtige Styl des Westens. — Die japanische Kunst ist mit allen ihren Fehlern doch die einzige lebendige, und wenn wir unseren eigenen Ideen treu bleiben, wird Japan in wenigen Jahren der anerkannte Mittelpunkt und Leiter der schönen Künste in der civilisirten Welt sein. Im 15. Jahrhundert lag die große Kraft der europäischen Kunst darin, daß sie allem Erhabenen und Edeln in Natur und Religion sich weihte. Der Maler schuf nur Bilder von dem, was sein Herz ganz erfüllte; allmählich aber verlor man sich in Bewunderung der Technik und Formen, ahmte Methoden und Farben der Meister nach, die Formen, Schatten und Farben der Dinge. Die alten Ueberlieferungen der wahren Kunst sind in Europa seit drei Jahrhunderten tot, leben aber noch in Japan." — Exner, Japan. S. 79, 80.

Einfluß ausübt. Der Culturboden, auf dem die japanische Kunst erwachsen ist, unterscheidet sich von dem europäischen vornehmlich durch das Fehlen eines Hauptelementes: — in Japan, wie in dem ganzen Ostasien giebt es keine Wissenschaft in unserem Sinne. Der uneigennützige Trieb nach reiner Erkenntniß, der hier so viele starke Geister in seinen strengen Dienst zwingt, hat dort bis in die neueste Zeit hinein nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt. Erst vom Ende des 18. Jahrhunderts an haben die Japaner, zunächst sehr allmählich, eine Kenntniß und eine Würdigung dessen erlangt, was die Europäer Wissenschaft nennen. Zu gleicher Zeit aber tritt in ihrer Kunst zum ersten Male eine ausgesprochene naturalistische Richtung hervor. Die Entwickelung[1]) jener Malerschule, welche Shiu-zan verurtheilt, fällt in der That in dieselben Jahre, da man sich, zuerst noch heimlich, eifriger um wissenschaftliche Belehrung an die Holländer zu wenden begann. Und in demselben Maaße, in dem sich während des 19. Jahrhunderts europäische Bildung in dem Inselreiche verbreitete und einbürgerte, hat diese neue Schule, die im 18. Jahrhundert den alten noch keineswegs für ebenbürtig galt, an Macht und Ansehen gewonnen, bis sie sich zuletzt der Vorherrschaft bemächtigt hat, die sie immer mehr zur Alleinherrschaft auszubilden droht. Der Zusammenhang zwischen dem Erstarken des wissenschaftlichen Geistes und dem Aufsteigen der naturalistischen Kunst ist hier ganz unverkennbar.

Und wenn wir nun den Blick auf die Geschichte unserer eigenen Bildnerei wenden, so werden wir dort das gleiche Verhältniß nicht minder deutlich erkennen. In dem christlich gläubigen Mittelalter war die Kunst ebenso wie die Wissenschaft eine „ancilla Theologiae“; die Kirche schrieb ihr nicht nur den Stoff, sondern auch die Form für ihre Darstellungen vor, die weniger

[1]) Die naturalistische Shijo-Schule, als deren Begründer Maruyama Okio (1723—1795) gilt, ist durch den europäischen Einfluß ausgebildet und gestärkt, aber nicht geschaffen worden. Ihr Same wurde durch emigrirte chinesische Künstler nach Japan gebracht. Der japanische Shijo-Styl schließt sich zunächst an den chinesischen Styl an, der während der Ming-Periode herrschte.

äſthetiſche als religiöſe Gefühle erwecken ſollten. Die große Revolution, welche man die Renaiſſance nennt, machte aus der Magd eine Königin: im 16. Jahrhundert herrſchte die Kunſt über die Cultur wie im 19. die Wiſſenſchaft. In dieſer Zeit ihrer höchſten ſelbſtherrlichen Macht aber war ſie keineswegs naturaliſtiſch; wohl übten und empfahlen alle großen Meiſter eifrig das gewiſſenhafteſte Studium nach der Natur, jedoch nur als ein Mittel; das Ziel erblickten ſie nicht in der Nachahmung der wirklichen Formen, ſondern, der Weiſung des Platon folgend, in der Darſtellung der idealen Schönheit[1]). Es iſt auch nicht einzuſehen, warum ſich die freie Kunſt freiwillig unter das Geſetz des Naturalismus hätte beugen ſollen. Die Kunſt hat an und für ſich keine andere Aufgabe als ſolche Gegenſtände und Vorgänge hervorzubringen, welche ſich zur äſthetiſchen Betrachtung und zum äſthetiſchen Genuſſe eignen, — Werke zu ſchaffen, die uns ein möglichſt großes Maaß jenes unmittelbaren, von keinem außerhalb gelegenen Motive abhängigen, Wohlgefallens gewähren, welches man als äſthetiſch von den praktiſch und ethiſch bedingten Gefühlen unterſcheidet. Die ſogenannten nachahmenden Künſte, d. h. die Bildnerei und die Poeſie in ihren verſchiedenen Formen, löſen dieſe Aufgabe durch die Darſtellung von Geſtalten und Vorgängen, die den natürlichen ähnlich ſind; im Gegenſatze zu den nicht nachahmenden Künſten, welche Gebilde ſchaffen, die keine Prototypen in der Natur haben. Die Nachbildung von Naturerſcheinungen iſt alſo ein Mittel nur für einige Künſte, und zwar

[1]) Ueber den platoniſchen Idealismus der Künſtler der Hochrenaiſſance — vgl. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance. Paris 1891. vol. II p. 70ff. — Leonardo preiſt allerdings die Malerei vor allen anderen Künſten, und beſonders vor der Poeſie, deßhalb, weil ſie die Natur am vollkommenſten nachahmen könne: „la pittura la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura“ (J. P. Richter, Scritti Letterari di Leonardo da Vinci. 1883. vol. I p. 326). Aber Leonardo war eben mindeſtens ebenſo ſehr Forſcher als Künſtler; ſeine Aeußerung beſtätigt unſere Anſicht, daß der Naturalismus der Kunſt von der Wiſſenſchaft aufgedrängt iſt.

iſt ſie auch für dieſe eben nur ein Mittel. Man könnte offenbar den Naturalismus, d. h. die möglichſt getreue Nachbildung von natürlichen Vorbildern, nur dann für den weſentlichen Beruf der „nachahmenden“ Künſte erklären, wenn entweder die Freude an ihren Werken nichts Anderes wäre als das Wohlgefallen an der Beobachtungs- und Nachahmungkraft des Künſtlers, d. h. wenn Kunſt nichts Anderes wäre als Technik, — eine Annahme, die ſo handgreiflich abſurd iſt, daß wir ſie nicht zu widerlegen brauchen, — oder wenn allein die Naturerſcheinungen in ihrer vollen Wirklichkeit der höchſten äſthetiſchen Wirkungen fähig wären. Nun ſind allerdings alle Naturerſcheinungen einer äſthetiſchen Betrachtung zugänglich, — darauf beruht die Möglichkeit der nachahmenden Kunſt —: allein die volle Wirklichkeit iſt dabei nicht etwa ein Erforderniß ſondern vielmehr ein Hinderniß, — darauf beruht die Nothwendigkeit der nachahmenden Kunſt. Erſtens nämlich ſind nicht alle Naturerſcheinungen von gleicher äſthetiſcher Kraft: in der Wirklichkeit zeigen ſich ſchöne, indifferente und häßliche in buntem Gemenge, ſo daß der Eindruck der ſchönen durch die indifferenten und häßlichen vielfach geſtört, geſchwächt, ja aufgehoben wird. Zweitens ſtehen dem äſthetiſchen Genuſſe aller Naturerſcheinungen gewiſſe Hinderniſſe entgegen, deren größtes nichts Anderes iſt als eben ihre Wirklichkeit, durch die ſie anziehend oder abſtoßend auf unſeren Willen wirken und ihn ſo nicht zu der Ruhe gelangen oder in ihr verharren laſſen, welche die erſte Bedingung für die äſthetiſche Anſchauung iſt. Dieſen Mängeln der Natur hilft die Kunſt dadurch ab, daß ſie die Dinge in einer Art und in einer Form darſtellt, durch welche ihre äſthetiſche Wirkung von Hemmniſſen befreit und zugleich geſteigert wird. Das Erſte erreicht ſie, indem ſie den Dingen die willenerregende Wirklichkeit nimmt, d. h. indem ſie ihren Darſtellungen den Charakter des Scheines verleiht; das Zweite, indem ſie ihre natürlichen Motive ſo umbildet und anordnet, daß ſie den größten möglichen äſthetiſchen Genuß gewähren. Der eigenthümliche Beruf der Kunſt beſteht alſo nicht in der Nachbildung der wirklichen Erſcheinungen, ſondern in ihrer Entwirklichung und Umbildung; und wenn ſie jetzt

trotzdem vielfach gerade den entgegengesetzten zu haben wähnt, so ist sie zu diesem Glauben schwerlich von selbst gekommen. Der Naturalismus ist kein künstlerisches, sondern ein wissenschaftliches Princip; aber der wissenschaftliche Geist ist heute übermächtig, und der schwächere beugt sich unbewußt und unwillkürlich unter sein Gesetz.

Eckermann erzählt, daß ihm Goethe eines Tages eine Landschaft von Rubens zeigte, auf der die Schatten der Gegenstände nach entgegengesetzten Seiten fielen, „welches aber ja gegen alle Natur ist". „Das ist eben der Punkt", sagte Goethe, „das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geiste über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß tractirt. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Nothwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat". — „Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältniß; er ist ihr Herr und ihr Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden; ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht"[1]). Der Naturalist hat auf sein Herrenrecht verzichtet[2]); er ist nur noch der Sklave der Natur. Was dem freien Künstler als Verschönung und Verklärung erlaubt, ist ihm als Schönfärberei und Verfälschung verboten. Er hat seine Freiheit verloren; aber es ist schwer zu sagen, was er dafür gewonnen hat.

Wir haben bisher fast ausschließlich von der Bildnerei gesprochen; aber die Poesie ist wahrlich ebenso wenig hinter

[1]) Eckermann, Gespräche mit Goethe. Leipzig 1868. III 105, 106.

[2]) Vorausgesetzt, daß er eines gehabt hat. Denn es giebt auch naturalistische Künstler, die es durchaus nicht nöthig hatten, ihrer Ueberzeugung irgend ein Opfer zu bringen. Ein geschickter Techniker, dem Geschmack und Phantasie fehlen, kann offenbar nichts Gescheiteres thuen, als beide für überflüssig zu erklären, und Naturalist zu werden.

den wissenschaftlichen Anforderungen der Zeit zurückgeblieben. Schon die historischen Romane aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts lassen das Eindringen des wissenschaftlichen Ideales sehr deutlich erkennen. Als Goethe Manzoni's Promessi sposi gelesen hatte, sagte er zu Eckermann: „Ich sagte Ihnen neulich, daß unserem Dichter der Historiker zugute käme, jetzt aber im dritten Bande finde ich, daß der Historiker dem Poeten einen bösen Streich spielt, indem Manzoni mit einem Male den Rock des Poeten auszieht und eine ganze Weile als nackter Historiker dasteht. — Er hatte als Historiker einen zu großen Respect vor der Realität. Dies macht ihm schon bei seinen dramatischen Sachen zu schaffen, wo er sich jedoch dadurch hilft, daß er den überflüssigen geschichtlichen Stoff als Noten beigiebt. In diesem Falle aber hat er sich so nicht zu helfen gewußt und sich von dem historischen Vorrath nicht trennen können. Dies ist sehr merkwürdig. Doch sobald die Personen des Romans wieder auftreten, steht der Poet in voller Glorie wieder da und nöthigt uns wieder zu der gewohnten Bewunderung. Man sollte kaum begreifen, wie ein Dichter wie Manzoni, der eine so bewunderungswürdige Composition zu machen versteht, nur einen Augenblick gegen die Poesie hat fehlen können. Doch die Sache ist einfach; sie ist diese. Manzoni ist ein geborener Poet, so wie Schiller einer war. Doch unsere Zeit ist so schlecht, daß dem Dichter im umgebenden Leben keine brauchbare Natur mehr begegnet. Um sich nun aufzuerbauen, griff Schiller zu zwei großen Dingen: zur Philosophie und Geschichte; Manzoni zur Geschichte allein. Schiller's Wallenstein ist so groß, daß in seiner Art zum zweiten Male nicht etwas Aehnliches vorhanden ist; aber Sie werden finden, daß eben diese beiden gewaltigen Hülfen, die Geschichte und Philosophie, dem Werke an verschiedenen Theilen im Wege sind und seinen reinen poetischen Succeß hindern. So leidet Manzoni durch ein Uebergewicht der Geschichte[1]." — Goethe hat die Halbnatur dieser Poesie richtig erkannt; aber

[1]) Eckermann. I 257 ff.

er hat sie nicht ganz richtig erklärt. Daß Manzoni und manche Andere oft nicht wagten, der poetischen Schönheit die Ehre vor der historischen Wahrheit zu geben, lag sicherlich nicht daran, daß der Stoff der Zeit zu schlecht geworden war, — hatte diese schlechte Zeit doch Goethe selbst den Stoff zum Werther, zu Hermann und Dorothea, zu den Wahlverwandtschaften, zum Wilhelm Meister geliefert —; der Geist der Zeit war zu wissenschaftlich geworden, als daß jene schwächeren Talente[1]) das volle Recht der Poesie gegen ihn hätten wahren können. Freilich fühlten sie sich, bei allem Respecte vor der Wissenschaft, doch immer zuerst als Dichter; sie waren in der That noch sehr weit von der großen Erkenntniß der modernen Aesthetik entfernt, daß Poesie und Historie im Grunde nur eine und dieselbe Aufgabe haben, — die Wahrheit zu sagen. Ihre Werke werden denn auch von den zielbewußten Naturalisten unserer Tage eher als warnende Beispiele wie als nachahmungwürdige Vorbilder angesehen. Erst der gewaltige Aufschwung der Naturwissenschaften hat später eine Anzahl von strebsamen Dichtern zu der Einsicht geführt, daß ein halber Physiologe oder Sociologe ein weit nützlicheres und ehrwürdigeres Glied der menschlichen Gesellschaft sei als ein ganzer Poet, und daß sie daher mit ihren künstlerischen Mitteln nichts Besseres produciren könnten als psychologische und sociologische Studien, und als solche betiteln sie denn auch vielfach ihre Dichtungen[2]). Der Ruhm des Anführers dieser consequenten Naturalisten wird gewöhnlich Emile Zola zuerkannt. Der Verfasser der „Histoire naturelle d'une famille sous le second empire“ und des „Roman expérimental“ hat allerdings unbestreitbare Verdienste um die theoretische Begründung wie um die praktische Bethätigung des Naturalismus. Daß jedoch auch er noch nicht zur vollen Klarheit durchgedrungen ist, beweist schon seine bekannte Definition des Kunstwerkes „un coin de vie vu à travers d'un tempéra-

[1]) Schwächere Talente im Vergleiche mit dem gewaltigen Genie Goethe's.

[2]) „Charakterstudien“; „Moeurs parisiennes“ 2c.

ment“. Denn das Temperament, dem er noch einen Platz in der poetischen Werkstätte einräumt, ist ein Störenfried, dem der Eintritt in das wissenschaftliche Laboratorium strenge verboten ist. In Folge dessen ist der Altmeister denn auch von seinen vorgeschrittenen Nachfolgern bereits als verkappter Romantiker proscribirt worden, und nicht ganz mit Unrecht: — der Naturalismus hängt nämlich bei ihm in der That nur sehr äußerlich und lose über einem recht grobschlächtigen Idealismus, der sich von dem gewöhnlichen weniger durch sein Wesen als durch seine Richtung — auf das Häßliche und Widerliche — unterscheidet. Die Ehre der Begründung des ächten und rechten Naturalismus aber nimmt ein moderner deutscher Dichter für sich in Anspruch, Arno Holz. Er hat nicht nur als Forscher das fundamentale ästhetische Gesetz entdeckt, daß „die Kunst das Bestreben hat, wieder Natur zu sein“; sondern er hat auch als Dichter gezeigt, daß es die Kunst mit diesem Bestreben jedenfalls dahin bringen kann, keine Kunst mehr zu sein. Und damit ist ohne Zweifel das eigentliche Ziel des Naturalismus glücklich erreicht.

Wenn wir die naturalistische Richtung der modernen Kunst aus dem Einflusse der wissenschaftlichen Zeitströmung herleiten, so wollen wir damit nicht etwa behaupten, daß jene Künstler sämmtlich unter einem Uebermaaße von wissenschaftlicher Befähigung und Bildung litten: um ein vollkommener Naturalist zu werden, braucht man sogar herzlich wenig Verständniß für die Wissenschaft zu haben, vorausgesetzt, daß man noch weniger Gefühl für die Kunst hat. Wie der idealistische, so wird auch der naturalistische Dichter geboren. Ein Mann, den die Natur mit einer starken künstlerischen Begabung ausgestattet hat, wird selbst durch die sorgfältigste wissenschaftliche Erziehung niemals ein zuverlässiger Jünger und Apostel der neuen Lehre werden. Man kann einen Falken eben nicht in einen Laufvogel verwandeln, indem man ihm die Schwingen beschneidet; aber man kann ihm allerdings das Fliegen legen. Und in unserer Zeit giebt es manchen Edelfalken, der kläglich über den Boden hüpft und flattert mit wissenschaftlich gestutzten Flügeln.

2.

Die Wissenschaft begnügt sich nicht mit der Kenntniß, sondern sie strebt nach der Erkenntniß der Dinge. Eine Erscheinung erkennen aber heißt nichts Anderes, als sie in eine Klasse von schon bekannten gleichartigen Erscheinungen einordnen. Demgemäß darf der Forscher nicht bei den einzelnen Thatsachen stehen bleiben, sondern er muß sich zu umfassenden Begriffen und Gesetzen erheben. Diese pflegt er selbst denn auch als das eigentliche Ziel seiner Untersuchung zu betrachten, während ihm die Betrachtung und Darstellung des besonderen Falles nur als Mittel zur Bestätigung oder Widerlegung der allgemeinen Theorie erscheinen. — Der Künstler dagegen will nicht Erkenntniß, sondern Anschauung. Wenn man aber das Besondere nur durch das Allgemeine erkennen kann, schauen kann man auch das Allgemeine nur im Besonderen. In der Kunst ist also die Darstellung der einzelnen concreten Erscheinung nicht Mittel, sondern Zweck. Ein Kunstwerk soll nichts beweisen, sondern es soll etwas sein.

Es wird erzählt, daß ein französischer Mathematiker, nachdem er die Iphigenie von Racine gelesen, achselzuckend gefragt habe: „Qu'est-ce que cela prouve?“ — Einst pflegte man über diese wissenschaftliche Auffassung der Kunst zu lachen; jetzt aber versichert uns ein Heros der modernen Poesie, kein geringerer als Emile Zola, selbst mit feierlichem Ernste, daß die Kunst allerdings sowohl befähigt als verpflichtet sei, etwas zu beweisen, daß im Besonderen der Roman Nichts mehr und Nichts weniger sein dürfe und solle als ein psychologisches und sociologisches Experiment. „La science entre dans notre domaine, à nous romanciers, qui sommes à cette heure des analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale. Nous continuons, par nos observations et nos expériences, la besogne du physiologiste, qui a continué celle du physicien et du chimiste. Nous faisons en quelque sorte de la psychologie scientifique, pour

compléter la physiologie scientifique; et nous n'avons, pour achever l'évolution, qu'à apporter dans nos études de la nature et de l'homme l'outil décisif de la méthode expérimentale. En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants“[1]). Zola hat in ſeiner wiſſenſchaftlichen Begeiſterung allerdings eine Kleinigkeit überſehen, den Umſtand nämlich, daß wiſſenſchaftliche Experimente nicht in der Phantaſie, ſondern in der Wirklichkeit ausgeführt werden müſſen[2]). Indeſſen ſoll man deßhalb noch keineswegs an der wiſſenſchaftlichen Brauchbarkeit der Poeſie verzweifeln; denn das kleine Verſehen läßt ſich ſehr leicht wieder gut machen. Wir brauchen nur anſtatt des Inhaltes der Dichtung die Dichtung ſelbſt als wiſſenſchaftliches Experiment zu betrachten und zu behandeln; und Alles iſt in der beſten Ordnung. In dieſem Sinne dürfen wir uns ſogar ſchon längſt einer Experimentalpoeſie rühmen. Schon unſere Claſſiker haben bekanntlich zuweilen der Wiſſenſchaft poetiſche Opfer dargebracht: — mehr als eine ihrer Dichtungen iſt ganz unzweifelhaft vor Allem deßhalb verfertigt worden, um eine Theorie zu beweiſen[3]). Freilich handelt es ſich dabei noch

---

[1]) Emile Zola, Le Roman expérimental. VI. éd., Paris 1881. p. 16. — Das Manifeſt beginnt mit der charakteriſtiſchen Erklärung: „Le retour à la nature, l'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique“ p. 1.

[2]) Er ſagt mit wunderbarer Argloſigkeit: „Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude“ p. 7.

[3]) Z. B. Goethe's Natürliche Tochter und Schiller's Braut v. Meſſina.

nicht um sociologische, sondern nur um ästhetische Theorieen; aber immerhin ist doch auch die Aesthetik eine Wissenschaft. Und wenn jene Werke manchmal etwas ganz Anderes bewiesen haben, als was sie beweisen sollten, so verlieren sie auch dadurch Nichts von ihrer wissenschaftlichen Würde. — Besonders ausgiebig aber hat die romantische Schule die experimentale Methode angewendet, um ihre verschiedenen Theorieen über das Wesen der Kunst poetisch zu beweisen und zu demonstriren. Gerade ihre Hauptwerke sind zum großen Theile für solche Zwecke eigens construirt oder doch nachträglich hergerichtet worden[1]). Zugleich stellen aber diese romantischen Dichtungen auch Experimente in dem eigentlichen, tiefsten Sinne Zola's dar; denn sie waren nicht nur bestimmt, — als Dichtungen — eine ästhetische Theorie zu bekräftigen, sondern sie sollten auch — durch ihren Inhalt — den Leser von der Wahrheit irgend einer allgemeinen philosophischen Lehre „en quelque sorte" experimental überzeugen[2]). — In der Literaturgeschichte erscheinen Romantik und Naturalismus als unvereinbare Gegensätze. In Wirklichkeit sind sie nur zwei verschiedene Phasen

---

[1]) Z. B. Hardenberg's Heinrich von Offterdingen, Tiek's Märchendramen, Brentano's Märchen vom Gockel, Hinkel und Gakeleia (in seiner späteren Gestalt), seine „Romanzen vom Rosenkranz", Arnim's Gräfin Dolores und viele andere.

[2]) Infolgedessen bringen sie denn auch die eigenthümliche Wirkung hervor, die Haym, — in Bezug auf den Heinrich von Offterdingen — sehr gut geschildert hat. „Von einem unbefangenen Genusse dieser Dichtung kann nicht die Rede sein. Sie peinigt denjenigen, der sich lediglich an dem Reichthume der ineinander spielenden Bilder und an der Heiterkeit des Tones ergötzen möchte, durch die bald grell heraustretende, bald wieder tief versteckte allegorische Meinung, ungerechnet die überflüssig hineingeheimnißten naturwissenschaftlichen Anspielungen, die aus dem Cabinet des Physikers, dem Laboratorium des Chemikers entnommenen Ingredienzien. Sie zerstreut hinwiederum denjenigen, der darauf ausgeht, nur die metaphysischen und physikalischen Räthsel aufzulösen, durch die zufälligen Bewegungen und die buntscheckigen Trachten der sich hier durcheinandertummelnden Redutenfiguren." — Haym, Die romantische Schule S. 383/384.

der Entwickelung der wissenschaftlichen Kunst. Die poetischen Erzeugnisse der Romantiker stehen ohne Zweifel an gediegenem wissenschaftlichem Gehalte und Werthe hinter den Experimental-Romanen und Dramen unserer Naturalisten ebenso weit zurück wie die speculirende Naturphilosophie jener Zeit hinter der exacten Naturwissenschaft der Gegenwart. Aber dies ist doch im Grunde nicht die Schuld der Dichter; und die modernen Naturalisten thuen wahrlich Unrecht, wenn sie, von der wissenschaftlichen Höhe, auf die sie selbst durch die Gunst der Zeiten gestellt sind, gar zu geringschätzig auf die armen Romantiker herabblicken. Sie sollten diese vielmehr als Vorfahren und Bahnbrecher in Ehren halten; zumal da sie selbst einige Aussicht haben, in einer nicht allzu fernen Zukunft ebenfalls nur noch als Vorfahren verehrt zu werden. Neben ihnen ist nämlich bereits eine neue Schule heraufgewachsen, die der Neu-Idealisten oder Symbolisten, die sicherlich den Willen und vielleicht sehr bald auch die Macht haben, die Naturalisten in das Reich der Väter zu schicken. Man braucht indessen nicht etwa zu besorgen, daß eine solche Revolution die Souveränität der Wissenschaft über die Kunst gefährden könnte. Auch der Neu-Idealismus ist wesentlich nichts Anderes als eine wissenschaftliche Theorie; und wenn seine Vertreter dichten, so thuen sie es gerade so gut wie jene Anderen vornehmlich zum Beweise und zum Ruhme ihrer Theorie.

Man kann heute, so oft man es nur wünscht, die erfreuliche Versicherung erhalten, daß für die bildende Kunst, insbesondere für die Malerei, ein neuer Frühling angebrochen sei. Und wirklich, häufig und bunt wie die Pilze im Herbste, sind während der letzten Jahrzehnte die neuen Malerschulen aufgeschossen, — die Pleinairisten, die Vibristen, die Punctisten, die Impressionisten, die Symbolisten — schon der Klang ihrer Namen verräth, wes Geistes Kinder sie sind. Und sobald man irgend eine dieser modernen Kunstblüthen genauer betrachtet, findet man denn auch regelmäßig, daß sie ein Product rationaler wissenschaftlicher Cultur ist. Die Bilder sind gelungene, zum Theil auch nicht gelungene Experimente, die irgend eine Theorie demonstriren oder irgend ein Pro-

blem lösen sollen. Für Manet und seine Nachfolger z. B. handelt es sich im Grunde nur um die Lösung einer optischen Aufgabe. „Sein großes Problem", sagt Muther, „war die Sonne, die Gluth der Tagesbeleuchtung, das Zittern der Luft über sonnendurchglühtem Boden. Er wurde zum Naturforscher, der sich nicht genug thuen konnte, die Wirkung des Lichtes zu studiren und mit der Beobachtung des Gelehrten festzustellen, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert" [1]). Sollte man nicht glauben, hier wäre nicht von einem Künstler, sondern von einem Forscher die Rede? — Aber gerade deßhalb ist die Charakteristik so treffend. Das Streben dieser Maler beschränkt sich in der That wesentlich auf die möglichst genaue Beobachtung und Darstellung von gewissen Lichteffecten. Dafür sind sie aber auch im Stande, bei der Wahl und der Gestaltung ihrer Gegenstände mit der größten Freiheit von allen ästhetischen Rücksichten zu verfahren. Kein Vorwurf ist ihnen zu häßlich und zu unbedeutend, wofern er nur ein gutes Studienobject darbietet; und wenn ihre Bilder zuweilen einige coloristische Reize zeigen, so ist dafür wahrscheinlich weniger die Absicht der Künstler, welche auf viel höhere Ziele gerichtet war, verantwortlich zu machen als der Zufall. — Ein so heroischer Verzicht auf Alles, was die profane Menge in der Kunst sucht und liebt, mußte freilich eine Reaction hervorrufen; und so hat sich denn auch in der Bildnerei eine neuidealistische Schule aufgethan, um die Welt darüber zu belehren, daß die Aufgabe der Kunst weder in der getreuen Nachbildung eines Modelles noch in der Lösung technischer Probleme bestehe, sondern in dem symbolischen Ausdrucke von Gefühlen und Stimmungen durch Formen und Farben. Diese Lehre ist freilich ein wahrhaft erlösendes Evangelium für die zahlreichen Genies, die ein gründliches Studium der Natur und der Technik als ein lästiges und unnöthiges Hinderniß empfinden; allein sie bedeutet Nichts weniger als eine Befreiung der Kunst aus dem Banne der Wissenschaft. Denn der moderne Idealismus ist durchaus nicht

[1]) Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. II 623.

aus einem naiven künstlerischen Gefühle erwachsen; sondern auch er ist nur das Product einer ästhetischen Theorie; ein Homunculus aus Wagner's Retorte.

In früheren Zeiten haben sich die Künstler gelegentlich darin gefallen, die Forscher zu spielen; heute versuchen Forscher und Grübler sich und Andere glauben zu machen, daß sie Künstler seien. In allen jenen Schulen besteht die große Mehrzahl aus Technikern und Aesthetikern, welche Pinsel und Meißel gebrauchen wie Andere ihresgleichen ein wissenschaftliches Instrument oder die Feder. Ihre Elaborate fordern daher auch von dem Beschauer ungefähr dieselbe Geistesthätigkeit wie gelehrte Abhandlungen von dem Leser. Die Wirkung eines solchen modernen Productes auf das kunstverständige Publikum offenbart sich gewöhnlich in einer eifrigen Discussion über die Natur und die Berechtigung seines Principes. Aber wenn das Princip künstlerisch berechtigt wäre, so würde man wohl vor dem Werke etwas Besseres zu thuen haben, als sich darüber zu streiten. Wem wäre es vor Botticelli's Primavera oder Rafael's Sistina jemals in den Sinn gekommen, nach dem Principe des Meisters zu fragen? — Im Angesichte dieser wunderbaren Gebilde fragt und sucht der Geist überhaupt nicht mehr: er läßt sich ruhig und sälig versinken in die Anschauung der klaren Schönheit. Heutzutage dagegen will man nicht mehr schöne, sondern interessante Bilder malen, interessante, die den Geist, statt ihm jenen Sonntagsfrieden der alten ächten Kunst zu geben, im Gegentheile erregen und aufstacheln, zu suchen und zu grübeln, damit er nur ja niemals herauskomme aus der Tretmühle der Alltagsarbeit, die diesem Geschlechte als der eigentliche Inhalt und Zweck des Lebens gilt. Daß solche moderne Bastarde von Kunst und Wissenschaft gegenwärtig im Allgemeinen ein viel größeres und ehrlicheres Wohlgefallen hervorbringen als die alten Vollblutkunstwerke, läßt sich gewiß nicht leugnen; aber dies zeigt eben nur, wie sehr unser ästhetisches Verständniß und Bedürfniß durch unsere wissenschaftliche Erziehung geschwächt und getrübt ist. Wir haben in der That die Kunst, die wir verdienen; und wir thuen also ganz

Recht daran, daß wir ſie auch gebührend ſchätzen. Den modernen Künſtlern aber iſt die Gunſt der Gegenwart um ſo mehr zu gönnen, da ſie von der Zukunft recht wenig zu hoffen haben. Der eigenthümliche Reiz ihrer Producte kann nämlich ſeinem Weſen nach nicht von langer Dauer ſein. Denn er liegt, wie geſagt, weniger in dem, was ſie ſind, als in dem, was ſie bedeuten und beweiſen ſollen; er wirkt nicht auf die Anſchauung, ſondern auf die Erkenntniß. Allein der Erkenntnißtrieb findet niemals und nirgends dauernde Befriedigung: — da die Wirklichkeit endlos iſt, ſo kann keine Wahrheit endgiltig ſein; jede weiſt vielmehr über ſich ſelbſt hinaus, zu einer weiteren und höheren; und ſobald die neue gewonnen iſt, hat die alte ihre Bedeutung verloren. Deßhalb veralten alle wiſſenſchaftlichen Werke, und dem gleichen Schickſale verfallen alle Kunſtwerke, die aus wiſſenſchaftlichem Geiſte geboren ſind. In demſelben Maaße, in dem die Theorieen, nach denen und für die ſie gearbeitet waren, die Probleme, die ſie ſtellten und löſten, durch andere verdrängt und antiquirt werden, büßen ſie ihre Anziehungkraft ein. In unſerer Zeit aber lebt die Wiſſenſchaft ſchnell; und ſo macht denn eine Sammlung ſolcher Kunſtwerke ſchon nach ein paar Jahrzehnten ungefähr denſelben Eindruck als die Galerie alter Maſchinen im South Kenſington Muſeum. — An und für ſich iſt dieſe Vergänglichkeit nun zwar kein großes Uebel: denn es iſt ja ausreichend dafür geſorgt, daß die verbrauchten und verblichenen Producte immer wieder durch neue und friſche derſelben Art erſetzt werden. Aber leider zieht gerade dieſer raſtloſe Wechſel der Pſeudokunſtwerke die Aufmerkſamkeit von den ächten und dauerhaften Werken ab, gleichwie ein flimmender Wolkenzug die Berge verhüllt. Freilich, die Berge bleiben und können geruhig auf beſſeres Wetter warten. Die wahren Kunſtwerke veralten nicht und verdrängen einander nicht; ſie dauern, ein jedes in ſich begründet und in ſich vollendet, und wenn jene wiſſenſchaftlichen Dunſtgebilde längſt im Winde zerſtoben ſind, werden ſie in ihrer reinen Schönheit leuchten wie am erſten Tage.

3.

Wir haben gesehen, daß die übermächtige Wissenschaft der Kunst Aufgaben und Gesetze auferlegt, welche dieser von Natur fremd und unangemessen sind. Aber nicht genug, daß der wissenschaftliche Geist auf solche Weise die Kunst in ihrer freien Bewegung und Wirkung beschränkt; er greift sie auch in ihrem innersten Wesen an, indem er die Kraft des künstlerischen Schauens und Schaffens schwächt und zerstört.

Der Erste, welcher die verhängnißvolle Bedeutung des wesentlichen Antagonismus zwischen dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen Geiste erkannt hat, ist Taine. In seiner „Philosophie de l'art" erklärt er den Fortschritt des wissenschaftlichen Denkens seit der Renaissance für eine Haupturſache des Rückschrittes des bildnerischen Schaffens. „Es ist die Eigenart der vorgeschrittensten (extrème) Cultur, die Vorstellungbilder immer mehr zu Gunsten der Ideen (d. h. der Begriffe und Gedanken) zu verwischen. Unter dem unablässigen Drucke der Erziehung, der Unterhaltung, der Reflexion und der Wissenschaft, verändert, zersetzt und verflüchtigt sich die ursprüngliche Anschauung, um nackten Begriffen, wohlgeordneten Worten, einer Art von algebraischen Zeichen Platz zu machen. Der Geist geräth immer mehr in den Strom des abstracten Denkens. Das abstracte Denken (raisonnement pur) wird die vorherrschende geistige Thätigkeit. Wenn er zu den concreten Vorstellungbildern (images) zurückkehren will, so bedarf er einer Anstrengung, er schnellt sich mit einem krampfhaften, heftigen Rucke nicht zu einer Vorstellung, sondern in eine Art Hallucination hinein, die übermäßig und gefährlich ist. Dies ist unser gegenwärtiger Geisteszustand: wir sind nicht mehr von Natur Maler. — Man spreche z. B. das Wort „Baum" vor einem modernen Menschen aus; er weiß, daß es sich weder um einen Hund, noch um einen Hammel, noch um ein Möbel handelt; er ordnet das Zeichen „Baum" in eines der etiquettirten Schubfächer ein, die

er im Kopfe hat: er thut das, was wir heutzutage „begreifen" nennen. Unsere Lecture und unsere Studien haben unseren Geist mit abstracten Zeichen gefüllt; und unsere vorschriftmäßigen Denkgewohnheiten führen uns regelrecht und logisch von dem einen zum anderen. Von den farbigen Formen gewahren wir dabei höchstens hier und da ein Bruchstück; sie dauern nicht in uns; sie erscheinen für einen Augenblick schwach und verschwommen auf der Bildfläche, um im nächsten wieder zu verschwinden. Sie dauerhaft und bestimmt zu machen, gelingt uns nur durch einen bewußten Willensact, nach einer langen Uebung, einer Gegenerziehung, die unsere normale Erziehung geradezu vergewaltigen muß; aber diese furchtbare Anstrengung führt zu einer krankhaften Ueberreizung; unsere größten Coloristen, Schriftsteller oder Maler, sind in der That überspannte und verstiegene Visionäre. Die Künstler der Renaissance dagegen sind Sehende (voyants). Jenes gleiche Wort „Baum" läßt ihren gesunden und einfachen Geist im Augenblicke den ganzen Baum sehen, mit der runden und regen Masse seines leuchtenden Laubwerkes, mit seinen winkeligen Aesten, die sich schwarz auf dem Blau des Himmels abzeichnen; mit seinem runzeligen wie von dicken Adern durchfurchten Stamme; mit seinem Fuße, der sich gegen Wind und Wetter in den Boden krallt —: ihre Vorstellung giebt ihnen nicht nur ein Zeichen und eine Ziffer, sondern ein vollkommenes lebendiges Bild. Und dieses Bild dauert, es läßt sich ohne Anstrengung zurückrufen; sie können ruhig die wesentlichen Züge auswählen, verbeißen sich nicht mit peinlicher und hartnäckiger Genauigkeit in unwesentliche Details. Das Malen ist ihnen ebenso natürlich, wie einem Pferde das Laufen und einem Vogel das Fliegen; die farbigen Formen sind in jener Zeit die natürliche Sprache des Geistes" [1]). — Taine übertreibt ein wenig. Auch die Menschen der Renaissance sind sicherlich nicht mehr in solcher Allgemeinheit und bis zu einem solchen Grade „voyants" gewesen. Denn erstens war die Sprache damals schon gerade so wie heute das Vehikel des Geistes; und

[1]) Taine, Philosophie de l'Art. I p. 172—174.

zweitens fand in jener Zeit nicht nur eine Renaissance der Kunst, sondern auch eine Renaissance der Wissenschaft statt. Auf der anderen Seite kann auch die Gegenwart trotz aller abstracten wissenschaftlichen Erziehung und Bildung noch Coloristen aufweisen, Dichter und Maler, die Nichts weniger als „des visionnaires surmenés ou détraqués“ sind, sondern denen die farbige Vorstellung und Darstellung ebenso natürlich sind wie dem Pferde der Lauf und dem Vogel der Flug. Glücklicher Weise nämlich ist die wissenschaftliche Beherrschung der Natur doch noch nicht weit genug vorgeschritten, um sie an der Production von künstlerischen Genies zu hindern. Die Genies aber sind die unfügsamsten und ungelehrigsten aller Menschen. Die ganze grausame wissenschaftliche Bildung unserer Zeit hat weder Arnold Böcklin noch Gottfried Keller abhalten können, das auszuführen, was ihnen die Natur aufgetragen hatte. Freilich, ob sie ihr Werk nicht besser, leichter und vollkommener gethan haben würden, wenn sie in einer minder gebildeten Zeit gelebt hätten? — Böcklin wenigstens hat sich mehr als einmal durch technische Probleme von den höchsten künstlerischen Zielen ablocken lassen; gerade das Lebenswerk dieses größten neueren Bildners zeigt deutlich genug, daß der wissenschaftliche Geist auch einem sehr starken künstlerischen Genius zuweilen gefährlich werden kann.

In der Hauptsache hat Taine vollkommen Recht. Begriffliches Denken, wie es die Wissenschaft, und anschauliches Vorstellen, wie es die Kunst verlangt, sind nicht nur verschiedene, sondern durchaus entgegengesetzte Thätigkeiten. In dem einen Falle muß sich die Aufmerksamkeit auf das Besondere, Concrete concentriren, in dem anderen muß sie es vernachlässigen, um das Allgemeine, Abstracte zu erfassen. Die Vorstellungen müssen bei der Begriffsbildung gleichsam aufgelöst werden; aber wenn sie gar zu körperlich bestimmt und fest sind, so ergeben sie keine klaren Begriffe. Vorstellungen und Begriffe schließen einander also bis zu einem gewissen Grade aus. Dies ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob ein Kopf, der klare Begriffe producirt, gar keine festen und farbigen Vorstellungbilder haben könnte,

oder als ob ein anderer, der an anschauliches Vorstellen gewöhnt ist, dadurch gänzlich unfähig geworden wäre, begrifflich zu denken. Vielmehr finden in jedem Kopfe beide Fähigkeiten und Thätigkeiten nebeneinander statt. Indessen ist doch soviel richtig, daß sie schon von Natur nirgends in dem gleichen Maaße vorhanden sind und daß durch die Erziehung die eine oder die andere ein erdrückendes Uebergewicht erhalten kann. Wessen Geist durch Begabung und Bildung vornehmlich auf die einzelnen concreten Erscheinungen gewiesen ist, dem wird es schwer, sich zu allgemeinen abstracten Begriffen zu erheben; und auf der anderen Seite verliert derjenige, der durch eine methodische wissenschaftliche Erziehung dahin gebracht ist, von dem Besonderen zu Gunsten des Allgemeinen zu abstrahiren, in reinen Begriffen zu denken, die Gewohnheit und damit allmählich auch die Fähigkeit, anschaulich bestimmte Vorstellungbilder hervorzurufen und festzuhalten. Unsere herrschende höhere Erziehung aber besteht wesentlich in nichts Anderem als in einer einseitigen wissenschaftlichen Dressur. Durch den grammatischen und mathematischen Unterricht wird fast ausschließlich die Begriffsbildung gefördert, und zwar, wie es nicht anders sein kann, auf Kosten des Vermögens der anschaulichen Vorstellung. Für die künftigen Diener der reinen und angewandten Wissenschaft mag diese Erziehungmethode nützlich sein[1]); aber leider wird auch die Mehrzahl der künftigen Künstler, im zartesten bildsamsten Alter, derselben Dressur unterworfen. Und was die Schule etwa noch übrig gelassen hat, das holt später das Leben nach, vermittelst „réflexion“ und „conversation“, wie Taine sagt. Die Folgen dieser Erziehung treten in den Werken unserer gebildeten Künstler nur allzu deutlich hervor: entweder in einer unverkennbaren Armuth, Dürre und Bläße der Vorstellungen, oder aber, wenn der Künstler seine Schwäche empfindet und ihr

[1]) D. h. wenn sie so gehandhabt wird, daß sie den Schüler lehrt und zwingt, selbstständig Begriffe zu bilden, was keineswegs dadurch erreicht wird, daß man ihm fremde fertige Begriffe in solcher Masse in den Kopf rammt, daß sich kein eigener Gedanke mehr darin regen kann, — wie es gewöhnlich geschieht.

in Folge deſſen abzuhelfen ſucht, in einem unnatürlichen, gequälten Uebermaaße, das noch unerfreulicher wirkt als die unverhohlene Dürftigkeit. Man denke z. B. nur an das übertrieben energiſche Colorit gewiſſer moderner Maler. Die alten vlämiſchen und venezianiſchen Meiſter haben mindeſtens ein ebenſo gutes Auge und ein ebenſo tiefes Gefühl für den Reichthum und die Schönheit der Farben wie nur irgend ein neuerer Coloriſt; allein trotzdem oder vielmehr gerade deßhalb laſſen ſie ihre Farben niemals ſchreien, ſondern ſie reden ſtets gleichſam mit mittlerer Stimme, weil ihnen eben das, was ſie zu ſagen haben, ganz natürlich und darum keiner aufdringlichen Betonung bedürftig erſcheint; während die Modernen, für die ſich eine farbenkräftige Vorſtellung und Darſtellung keineswegs von ſelbſt verſteht, ihr Colorit als etwas Abnormes, Außerordentliches gleichſam mit erhobener Stimme vortragen. Und wie es Leute giebt, die ſo laut ſprechen, daß man über dem Tone den Sinn ihrer Rede nicht mehr vernimmt, ſo giebt es Maler, bei denen man vor lauter Farben das Bild nicht mehr ſieht. — Die moderne Poeſie iſt reich an ähnlichen Erſcheinungen. So ſparſam die Aelteren Farbenepitheta verwendeten, ſo verſchwenderiſch gehen die Neueren damit um; ihr Styl iſt ſo coloriſtiſch, daß es dem Leſer grün und gelb vor den Augen flirrt. Aber es wäre ſehr verkehrt, daraus zu ſchließen, daß etwa Goethe's Vorſtellungen weniger farbig geweſen wären als Dehmel's oder Liliencron's. Wenn man erwägt, welche Rolle die Farben gerade in Goethe's geiſtigem Leben geſpielt haben, ſo wird man viel eher das Gegentheil glauben. Die Farbigkeit war Goethe's Vorſtellungen wahrſcheinlich ſo natürlich, daß es ihm gar nicht in den Sinn kam, ſie in der Darſtellung beſonders hervorzuheben; ſie verſtand ſich für ihn von ſelbſt; gerade wie ein Pferdekenner, der von Pferden ſpricht, nicht ausdrücklich bemerken wird, daß ſie vier Beine haben.

Der Gegenſatz zwiſchen dem künſtleriſchen und dem wiſſenſchaftlichen Geiſte beſchränkt ſich aber nicht nur auf den Stoff, mit dem beide arbeiten, ſondern er erſtreckt ſich auch auf die Art, in der ſie ihren verſchiedenen Stoff gewinnen und verwenden.

Wie zwischen den Begriffen und den Vorstellungen, so besteht auch ein Antagonismus zwischen dem Denken und dem Dichten.

Das wissenschaftliche Denken, die Combination von Begriffen und Vorstellungen zur Erlangung einer Erkenntniß, oder zur Herstellung eines Erzeugnisses — etwa eines chemischen Körpers oder eines physikalischen Instrumentes — vollzieht sich wesentlich bewußt und willkürlich, unter klarem Hinblicke auf das gesuchte Ziel und besonnener Auswahl und Anwendung der gegebenen Mittel. Das Ideal der wissenschaftlichen Methode ist die mathematische Berechnung und Construction, bei der Nichts dem Instincte und dem Zufalle überlassen bleibt, sondern Alles durch das klare Bewußtsein der Zweckmäßigkeit bestimmt wird. Wirklich haben auch an den meisten wissenschaftlichen Entdeckungen und Erfindungen Zufall und Instinct einen viel geringeren Antheil, als die Laien gewöhnlich glauben; die Fachleute pflegen bei solchen Gelegenheiten mit vollem Rechte zu betonen, daß die Errungenschaften der Forschung in der Regel nicht etwa Geschenke des Glückes, sondern Ergebnisse zielbewußter Arbeit sind. — Auf eine durchaus verschiedene Weise vollzieht sich das künstlerische Dichten, die Combination von Vorstellungen zu einem Kunstwerke. Der Künstler wird bei seiner schöpferischen Thätigkeit nicht durch die klare Vorstellung ihres Zieles geleitet, sondern durch das Gefühl eines dunklen Dranges getrieben. Man kann also in einem gewissen Sinne sagen, daß die künstlerische Thätigkeit keinen Zweck, sondern nur einen Grund habe. Dabei verwendet der Künstler seine Mittel nicht nach einem überlegten Plane oder Principe, passende einsichtig und willkürlich wählend, unpassende verwerfend; er verfährt vielmehr unbewußt und unwillkürlich, nicht von der Ueberlegung, sondern von einem Instincte geführt. Der schaffende Künstler gleicht einem Nachtwandler, der, solange er träumt, seinen Pfad sicher findet und ohne Schwindel wandelt; der aber, sobald man ihn aufweckt, stutzt, schwankt und stürzt. Der Forscher und Denker darf nicht träumen, wenn er seine Aufgabe lösen will; der Künstler dagegen muß träumen. Unsere allgemeine Erziehung aber ist, wie gesagt, durchaus wissenschaftlich und demgemäß syste-

matiſch beſtrebt, uns das Träumen auszutreiben, das ſie mit Recht für ein gefährliches Hinderniß der wiſſenſchaftlichen Arbeit hält, und uns beſtändig zu klarem Denken anzuhalten. Allein ein Künſtler, der zuviel denkt, verlernt das Schaffen. Dem Künſtler vor Allen gilt Goethe's tiefſinniges Wort:

„Erkenne Dich! Was hab' ich da für Lohn? —
Erkenn' ich mich, ſo muß ich gleich davon."

„L'instinct", ſagte Delacroix, „a toujours été toute ma science et la science des autres n'a jamais servi qu'à m'égarer" [1]). Nun hat freilich die Natur ſelbſt dafür geſorgt, daß wenigſtens die ſtärkſten künſtleriſchen Individualitäten auf unſeren Schulen nicht allzu viel profitiren.

„Naturam si expellas furca, tamen usque recurret."

Aber ganz ohne Spur geht die Erziehung doch auch an ihnen nicht vorüber, und bei ſchwächeren und weicheren Charakteren läßt ſie nur zu oft eine dauernde Entkräftung und Lähmung zurück. Wohl noch niemals hat es ſo viele „denkende Künſtler" gegeben, deren Geiſt ſo klar und ſo unfruchtbar iſt wie ein Spätherbſttag. Dieſe armen Seelen, in denen die Natur Nichts mehr wachſen läßt, ſind es vornehmlich, die ihre Zuflucht zu jener vorhin geſchilderten wiſſenſchaftlichen Production nehmen, deren Erzeugniſſe den ächten Kunſtwerken ungefähr ebenſo gleichen, wie ein chemiſches Surrogat dem Weine der Rebe. Und ſo erkennen wir denn hier den eigentlichen Grund für die große Beliebtheit und Bedeutung der Theorieen in der modernen Kunſt. Die Theorie iſt die Krücke, welche die Wiſſenſchaft den Künſtlern bietet, denen ſie die Beine gelähmt hat.

4.

Aber wenn auch die Wiſſenſchaft auf dieſe Weiſe nicht unbedingt wohlthätig auf die Kunſt wirkt, ſollte der Schaden nicht

[1]) Arréat, Psychologie du Peintre. p. 110.

überreichlich aufgewogen werden durch die mannichfaltigen großen Anregungen und Förderungen, welche die Wissenschaft der Kunst durch ihre Vermehrung und Verfeinerung der technischen Mittel zu Theil werden läßt? — Wir haben uns gegenwärtig so daran gewöhnt, die Technik überall als die Schülerin und Dienerin der Wissenschaft zu sehen, daß wir uns erst daran erinnern müssen, daß die Technik viel älter ist als die Wissenschaft, daß ein höchst vollkommenes technisches Können neben einer sehr unvollkommenen wissenschaftlichen Einsicht bestehen kann und wirklich bestanden hat. Der Thurm des Freiburger Münsters mit seiner ragenden durchbrochenen Pyramide ist nicht bloß ein ästhetisches, sondern auch ein technisches Wunderwerk; und diese unvergleichliche Leistung ist einem Geschlechte gelungen, auf dessen wissenschaftlichen Standpunkt die meisten unserer Gebildeten mit tiefem Mitleide niederschauen. Die alten Japaner besaßen zuverlässig keine Ahnung von einer chemischen Wissenschaft; aber sie haben sich dadurch nicht hindern lassen, unter Anderem die feinsten Metalllegirungen[1]) herzustellen oder ihre überaus complicirte Lacktechnik zu erfinden und bis zu einem wahrhaft unübertrefflichen Grade auszubilden[2]). Wie das letzte Beispiel zeigt, kann sich die alte roh empirische Technik sogar einiger Leistungen rühmen, welche die moderne wissenschaftlich erleuchtete und geleitete nicht zu erreichen vermocht hat. Ja, derartige Fälle sind nicht einmal selten. In den großen europäischen Porcellanmanufacturen ist eine ganze Schaar höchst wissenschaftlich geschulter Techniker auf das Eifrigste bemüht, eine Waare zu fabriciren, die an Schönheit der Masse und der Glasur den berühmten Erzeugnissen der Chinesen gleich

[1]) Man vergleiche darüber Rein, Japan. II 524 ff.

[2]) Die japanische Lackkunst läßt sich mit Sicherheit bis in das 7. Jahrhundert zurückverfolgen. Ihren ästhetischen Höhepunkt scheint sie — soweit wir nach unserer gegenwärtigen noch immer recht beschränkten Kenntniß urtheilen können — unter den prachtliebenden Ashikaga-Shogunen im 15. Jahrhundert erreicht zu haben, ihren technischen Gipfel dagegen erst im 17. und 18. Jahrhundert. — Ueber die Technik — Rein, Japan. II 404 ff.

kommt. Allein seltsamer Weise ist trotz der exactesten Experimente und Analysen aus den nach den rationellsten Principien construirten Oefen noch kein Stück zu Tage gekommen, das die Nachbarschaft eines guten alten chinesischen Porcellanes vertragen könnte, obgleich dies doch nur von Leuten hergestellt worden ist, welche „das Causalgesetz keine Schüssel Reis werth achten“ [1]). Eine Vergleichung unserer modernen Textilkunst mit der Weberei unwissenschaftlicher, ja barbarischer Zeiten und Völker führt auch nicht immer zu einem besseren Ergebnisse. Es ist z. B. nicht rathsam, einen kostbaren modernen französischen Gobelin neben einen alten persischen Teppich zu hängen. Die berühmte Staatsmanufactur in Paris erfreut sich allerdings der competentesten wissenschaftlichen Leitung, — und jener persische Weber war ohne Zweifel ein Mensch, der nicht einmal die ersten Elemente der Farbentheorie kannte, aber — man vergleiche nur sein Werk mit dem europäischen. — Die Broncegußtechnik der wissenschaftlichen Gegenwart steht zum Mindesten nicht höher als die der halbwissenschaftlichen Renaissance und sehr viel tiefer als die des gänzlich unwissenschaftlichen Ostasiens. Sind doch selbst die Benin-Neger, denen wohl Niemand bedeutende wissenschaftliche Befähigung und Bildung zutrauen wird, nichtsdestoweniger im Stande gewesen, Broncen, namentlich Hochreliefs, zu gießen, die das Erstaunen unserer Fachleute erregen [2]). — Endlich dient es auch nicht gerade dazu, den Glauben

---

[1]) Selbstverständlich ist hier, wie gesagt, nur von dem alten guten Porcellane Chinas die Rede, im Besonderen von den Erzeugnissen der Ming- und der Sung-Periode, die man in Europa freilich viel seltener sieht als man glaubt. Uebrigens haben die besten europäischen Fabricate sogar neben der gewöhnlichen chinesischen Handelswaare noch einen recht schweren Stand.

[2]) Ueber die Benin-Broncen — Charles H. Read and C. M. Dalton, Works of Art from Benin City. Journal of the Anthropological Institute. XXVII 362—382. — von Luschan, Alterthümer von Benin. — Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1898) S. 146, 164. — Die größte Sammlung befindet sich im British Museum; eine andere, sehr zahlreiche in dem Berliner Museum für Völkerkunde. Es ist möglich, daß die Broncegießer in Benin

an den Segen der wissenschaftlichen Technik für die Kunst zu stärken, wenn man die Maler unaufhörlich über die Farben klagen hört, die in unseren chemischen Fabriken nach den exactesten Methoden präparirt werden, und dabei sehen muß, daß sie wirklich nur allzu viel Recht dazu haben; — denn da hängen unzählige moderne Gemälde, schon nach wenigen Jahrzehnten geborsten, abgeblättert, verblichen oder verdunkelt, — traurige mißgestaltete Ruinen; und daneben leuchten in unverwüstlicher Jugendfrische die Bilder der alten Meister, die sich ihre Farben ohne chemische Formeln und andere wissenschaftliche Hilfmittel bereitet haben. — Solchen Thatsachen gegenüber ist vielleicht doch ein bescheidener Zweifel erlaubt, ob die Wissenschaft der Kunst wirklich mittelbar ebenso viel giebt, als sie ihr unmittelbar nimmt. Man wird uns nun freilich einwenden, daß ja die Wissenschaft bisher überhaupt noch kaum auf die ästhetische Vervollkommnung der Technik hingearbeitet, daß sie vielmehr im Wesentlichen ein geradenwegs entgegengesetztes Ziel angestrebt habe: — nicht eine höhere Schönheit, sondern einen niedrigeren Preis und eine bessere Brauchbarkeit der Producte. Der glänzende Erfolg aber, den sie nach der praktischen Seite hin errungen, sei das sicherste Unterpfand dafür, daß sie auch auf der ästhetischen ebensolche Wunder verrichten werde, sobald sie sich ihr nur entschieden zuwende. Wir haben darauf Nichts zu erwidern, als daß wir bereit sein werden, alle zukünftigen Verdienste der technischen Wissenschaften um die Kunst anzuerkennen; daß es uns aber gerade die Anwälte der Wissenschaft kaum verargen können, wenn wir einstweilen nur das glauben, was wir sehen; zumal da wir noch einige Bedenken darüber hegen, ob eine Bereicherung und Vervollkommnung der künstlerischen Technik nothwendig auch eine Bereicherung und Vervollkommnung der Kunst bewirken würde. Manche Künstler und Aesthetiker scheinen dies freilich für selbstverständlich zu halten; wie man denn heutzutage

---

von den Portugiesen im 15. Jahrhundert gelernt haben; nichtsdestoweniger aber sind die Werke im Wesentlichen sowohl technisch als ästhetisch ihr rechtmäßiges Eigenthum.

besonders viel und wichtig über die Bedeutung der Technik in der Kunst redet. Uns aber scheint es, als ob man mit demselben Rechte glauben könnte, daß die reichsten Leute immer zugleich die besten und tüchtigsten seien, — ein Glaube, der allerdings wirklich noch viel tiefer und breiter eingewurzelt ist als jener an die künstlerische Wundermacht der Technik. In der That hängt die Größe der Kunst ungefähr in dem gleichen Maaße von dem Reichthume ihrer Technik ab wie die innere Tüchtigkeit des Mannes von seinem äußeren Besitze. Weit entfernt, daß die Bereicherung der Technik für die Kunst unbedingt förderlich wäre, wird sie ihr unter Umständen geradezu verderblich. Wachsen nämlich die technischen Mittel über ein gewisses Maaß hinaus, so überwuchern und ersticken sie die künstlerischen Ziele: — die Kunst geht in der Technik auf. Der Geist kann nur ein beschränktes Maaß von Mitteln beherrschen; darüber hinaus beherrschen die Mittel den Geist. Eine übermäßig bereicherte und verfeinerte, langwierig zu erlernende und schwierig zu handhabende Technik nimmt die Aufmerksamkeit und die Kraft des Künstlers so sehr in Anspruch, daß ihm für die Ziele der eigentlichen Kunst wenig oder nichts mehr übrig bleibt. Er gleicht alsdann einem überreichen Manne, der nicht zur rechten Benützung seines Vermögens kommt, weil er mit der Verwaltung zu viel zu thuen hat. Auf solche Weise gelangt mancher Künstler am Ende dahin, die Technik für die Hauptsache zu halten, das eigentliche künstlerische Motiv hingegen nur für ein Mittel, um daran seine technische Fähigkeit und Fertigkeit zu zeigen; — und so wird aus einem Künstler ein Virtuose. Denn der wesentliche Unterschied zwischen diesen Beiden besteht eben darin, daß der Erste die Technik um der Kunst, der Zweite aber die Kunst um der Technik willen treibt. Nun haben zwar auch Virtuosenstücke ihre Reize, wie ihre weite und aufrichtige Werthschätzung zur Genüge darthut. Aber ihr Glanz ist sehr verschieden von dem Lichte, das die ächten Kunstwerke ausstrahlen: er erleuchtet und erwärmt nicht, sondern er blendet nur, und auch das nur für kurze Zeit. Während uns selbst ein bescheidenes Kunstwerk immer lieber wird, je mehr wir uns darein vertiefen; wird das erstaun-

lichste Kunststück sehr rasch gleichgiltig, eben weil es keine ästhetische Tiefe hat. Der Virtuose wählt nicht etwa wie der Künstler diejenigen technischen Mittel, welche dem Zwecke der Kunst am angemessensten sind, sondern solche, welche seinem Zwecke am besten dienen: — er sucht und schafft sich möglichst große Schwierigkeiten, um sie alsdann triumphirend zu überwinden, — ohne irgend welche Rücksicht darauf, ob der ästhetische Werth seiner Production dabei zu Schaden kommt; er schlägt einen Salto mortale, wo ihn ein einfacher Schritt künstlerisch weiter gebracht hätte; er thut seinem Materiale Gewalt an, er zwingt den Stoff in Formen, die dessen Natur zuwider sind und seine natürliche Schönheit vernichten, — Alles nur, um der gaffenden Welt zu beweisen, welch' ein großer Virtuose er ist. — Aber nicht bloß durch die Begünstigung des Virtuosenthumes wird die üppige Entwickelung der Technik für die Kunst gefährlich. Weit verhängnißvoller ist es, daß sie auch diejenigen, die solchen Lockungen nicht unterliegen, beinahe unwiderstehlich zu Fehltritten verleitet, welche die Kunst früher oder später in das Verderben führen. Man ergreift die neuen technischen Errungenschaften in der besten Absicht, weil man glaubt, mit ihrer Hilfe die künstlerische Wirkung zu bereichern und zu erhöhen; und man merkt nicht, daß das Geheimniß der höchsten Wirkung gerade in der Einfachheit und scheinbaren „Unvollkommenheit" der alten Technik lag. Diese setzte dem Künstler allerdings Schranken, aber sie hielt ihn dadurch auch sicher auf dem richtigen Wege; die technischen Fortschritte schaffen seiner Willkür immer weiteren Spielraum, aber der Künstler, der frei seiner Laune zu folgen vermag, vergißt darüber nur zu oft das Gesetz seiner Kunst; allmählich verliert er sein sicheres Stylgefühl; — und eine Kunst ohne Styl hat nicht mehr weit bis zum Ende. Der eben skizzirte Vorgang hat sich überaus oft in der Kunstgeschichte wiederholt; aber selten kann man ihn so deutlich verfolgen als bei unserer Glasmalerei. In der romanischen und der frühgothischen Zeit verfügte sie nur über ein einziges Malmittel, das Schwarzloth; im Uebrigen mußte sie ihre Bilder aus monochromen Scheiben

verſchiedener Farben, die durch Bleizüge verbunden wurden, moſaikartig zuſammenſetzen. Aber eben dieſer techniſchen Armuth verdankte die Kunſt die reichſten und reinſten Wirkungen, die ſie je hervorgebracht hat. Die Beſchränkung auf durchgefärbte, d. h. nicht abgetönte Scheiben verlieh dem Colorite die höchſte Kraft und Pracht; während ihm die dicken Bleizüge zwiſchen den verſchiedenfarbigen Scheiben Klarheit und Ruhe gaben, indem ſie die Vermiſchung und wechſelſeitige Trübung der Farben verhinderten. Im Verlaufe der nächſten Jahrhunderte wurde die Technik der Glasmalerei ſtätig bereichert und vervollkommnet: man erfand das „Kunſtgelb", das Eiſenroth, ſpäter auch grüne, violette, blaue Malfarben, ſo daß man im 16. Jahrhunderte im Stande war, auf eine farbloſe Scheibe ein Gemälde in den verſchiedenſten Tönen aufzutragen und einzubrennen. Allein die äſthetiſche Vervollkommnung hielt mit der techniſchen keineswegs gleichen Schritt; im Gegentheile, die künſtleriſche Hoheit der Glasmalerei ſank beſtändig, und zwar, für den Hiſtoriker ganz unverkennbar, in Folge ihrer techniſchen Bereicherung. Die neuen aufgebrannten Schmelze blieben an Farbenkraft weit hinter den alten in der Maſſe gefärbten und überfangenen Scheiben; das Zurücktreten der Verbleiungen, die nun zum größten Theile überflüſſig geworden waren, ließ die verſchiedenen Farben für das Auge zu flimmernden und unreinen Miſchtönen zuſammenfließen; die Glasmalerei wendete ſich immer mehr von dem alten einfachen Flächenſtyle, der in ihrem eigenſten Weſen begründet war, ab, um ſich, verlockt durch die Fülle ihrer Mittel, in einen Wettſtreit mit dem Tiefenſtyle der Tafelmalerei zu wagen, in dem ſie unterliegen mußte; und das traurige Ende iſt bekannt. Wie geſagt, dieſe Entwickelung iſt typiſch. Sobald man erſt einmal auf ſie aufmerkſam geworden iſt, erkennt man ſie in der Kunſtgeſchichte immer und überall wieder. Auf dieſelbe Weiſe iſt die gothiſche Baukunſt verdorben und geſtorben; auf dieſelbe Weiſe ſind in Japan die Künſte des Lackes[1]), der Metalle[2]) und des Farben-

[1]) Schon an einer früheren Stelle iſt darauf hingewieſen, daß der

druckes[1]) entartet; und auf dieselbe Weise wird vielleicht die gegenwärtige Königin der Künste in Europa, die Musik, ihre Krone verlieren.

Das Verhältniß von Technik und Kunst ist in Wirklichkeit ganz anders, als man es sich heute gewöhnlich vorstellt. Die Kunst schafft sich wohl die Technik, welche sie braucht; aber die Technik erschafft keine Kunst. „Man hat gesagt", schreibt Justi, „das geistige Wesen des Künstlers sei auf das Engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden; aber ebenso wahr ist es, daß dem Genie noch immer für das, was es sah und wollte, auch die Mittel nicht gefehlt haben. Die italiänische Malerei des 14. Jahrhunderts würde schwerlich anders geartet sein, wenn die neue Oeltechnik schon bekannt gewesen wäre; und der große Holländer wäre wohl nicht unmöglich gewesen, wenn er sich mit irgend einem anderen Medium hätte zurechtfinden müssen"[2]). Die Epigonen wähnen so oft, daß das Geheimniß

ästhetische und der technische Höhepunkt in der Entwickelung der Lackkunst nicht zusammenfallen. Der zweite ist um zwei bis drei Jahrhunderte später erreicht worden, nachdem der erste schon wieder verloren war. An den von den europäischen Liebhabern so enthusiastisch geschätzten technischen Meisterwerken der Kajikawa und ihrer Schüler ist der künstlerische Verfall unverkennbar, wenigstens für Jeden, der die Werke der älteren Perioden nicht bloß aus fragwürdigen späten Imitationen kennt.

[2]) Der Zusammenhang zwischen dem Fortschritte der technischen und dem Rückschritte der ästhetischen Qualitäten tritt besonders klar hervor in der Entwickelunggeschichte der „Tsuba", des Schwertstichblattes, des Meisterstückes der japanischen Metallkunst. Man studire die historisch geordneten und vortrefflich ausgewählten Stücke in Tadamasa Hayashi, Catalogue de la collection des Gardes de Sabre japonaises au Musée du Louvre. Paris 1894.

[1]) Seine höchsten künstlerischen Wirkungen hat der japanische Farbendruck in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit den geringsten technischen Mitteln erreicht. Die ungeheure Bereicherung der Palette am Ende des Jahrhunderts dagegen leitete den Verfall ein, der 50 Jahre später vollendet war.

[2]) Justi, Diego Velasquez I 9.

der künſtleriſchen Macht alter Meiſter in einem Schatze ganz beſonderer Mittel und Methoden gelegen habe; aber in Wahrheit liegt es vielmehr in ihrer Armuth und Einfachheit[1]), — ſoweit es überhaupt in äußeren Dingen zu finden iſt. Dem rechten künſtleriſchen Sinne und Triebe hat es noch niemals an der nöthigen Technik gefehlt; aber der virtuoſeſten Technik oft genug an dem künſtleriſchen Geiſte. Jedenfalls iſt die Kunſt viel öfter in dem Ueberfluſſe ihrer techniſchen Mittel erſtickt, als an ihrer Armuth verkümmert; gerade wie der Menſch ſeine Geſundheit in der Regel nicht durch ein Zuwenig, ſondern durch ein Zuviel einbüßt. Eine übermäßig entwickelte Technik iſt nicht mehr die Dienerin, ſondern die Tyrannin und Verderberin der Kunſt; ſie gleicht dem Golem der jüdiſchen Sage, — einer von zauberkundigen Rabbinern aus Thon gebildeten und durch ein magiſches Zeichen belebten Menſchenfigur, — der zuerſt dem Zauberer als Sklave gehorcht, allmählich aber zu einem furchtbaren, unbezwinglichen Dämon heranwächſt, der ſeinen Herren und Meiſter am Ende erwürgt. Dieſer Antagonismus zwiſchen Technik und Kunſt hat nach unſerer Ueberzeugung in der Kunſtgeſchichte eine gewaltige Rolle geſpielt: in der That, wir erkennen in ihm

---

[1]) Beſonders den alten ägyptiſchen Bildhauern hat man ſolche techniſchen Arcana zugetraut, wie jetzt erwieſen iſt, mit völligem Unrechte. „Weiter als dieſe Kunſt", ſagt Erman, „hat es ſchwerlich eine gebracht in der Herrſchaft über das Material; ſie weiß die widerſtrebendſten Steine zu bezwingen, die rothen und ſchwarzen Granite und den eiſenharten Diorit. Die Schärfe des Details und die Weichheit der Flächen, die dieſe Bildhauer ſelbſt in ſolchem Material zu erzielen verſtehen, und die glänzende Politur, die ſie ihm verleihen, vermögen auch wir Modernen mit allen unſeren Hilfsmitteln kaum zu erreichen." „Es iſt dies um ſo bemerkenswerther, als die Aegypter mit den primitivſten Werkzeugen arbeiteten. Alle Bilder, die die Bildhauer bei ihrem Werke darſtellen, laſſen ſie mit einem kleinen metallenen, in Holz gefaßten Meißel und einem hölzernen Schlegel die Statuen bearbeiten, während ſie die Politur durch Schlagen und Reiben mit Quarzſtücken erzeugen." Erman, Aegypter und Aegyptiſches Leben im Alterthum. II 550, 551.

die Ursache der meisten Verfallserscheinungen. Uebrigens ist die verhängnißvolle Macht der hypertrophischen Entwickelung der Technik keineswegs auf die Kunst beschränkt; sondern sie offenbart sich auf allen Gebieten der Cultur. Das Volk hat von Alters her ein Gefühl für ihre schicksalsschwere Bedeutung gehabt und klar genug ausgesprochen in jenen vielfältigen Sagen von den Dämonen, die den Menschen zuerst reich und mächtig machen und ihm zuletzt die Seele aus dem Leibe reißen. Auch in Goethe's Faust ist dieses das eigentliche Grund- und Quellthema, obwohl es der Meister so überbaut hat, daß man es nur an den tiefsten Stellen seines Gedichtes deutlich rauschen hört. — Wenn wir also auch an die verheißene Bereicherung und Vervollkommnung der künstlerischen Technik durch die Wissenschaft glauben wollten, so müssen wir doch billig daran zweifeln, ob die Wissenschaft der Kunst dadurch eine Wohlthat erweisen würde.

Inzwischen können wir eine Wirkung der wissenschaftlich vervollkommneten Technik bereits in der Gegenwart beobachten und würdigen: — die jämmerliche Zerstörung unserer Zierkünste oder Kunstgewerbe durch die moderne industrielle Production mit ihrer Arbeittheilung und ihrem mechanischen Verfahren, die wir ja ohne Zweifel vor Allem dem Fortschritte der Wissenschaft verdanken. Unsere Industrie hat dem Zierkünstler die Mühe der Ausführung seiner Entwürfe zum größten Theile abgenommen; aber zugleich hat sie ihm damit auch das Verständniß für die ästhetische Eigenart seines Stoffes und seiner Bearbeitung geraubt, und in Folge dessen seinen Werken das Beste. Denn die eigenthümliche Schönheit der Zierkunstwerke beruht wesentlich in der vollkommenen Harmonie zwischen der Natur des Stoffes und seiner ästhetischen Form. Ein vollkommenes Werk dieser Art muß sich gleichsam als die natürliche Blüthe seines Stoffes darstellen[1]). Jene Harmonie aber kann nur von einem Künstler

[1]) Die schönsten Illustrationen zu diesem Satze bietet die alte koreanische Keramik. Die Töpfe, die im Schlaraffenlande von selbst aus der Erde

hervorgebracht werden, der durch eigenhändige Bearbeitung des Stoffes in den Geist desselben eindringt. Jede gesunde Zierkunst muß Kunsthandwerk sein und ist es immer gewesen. Unsere industrielle Production aber, die auf das Princip der Arbeitstheilung gegründet ist, hat den ursprünglichen und fruchtbaren Bund zwischen Kunst und Handwerk allerorten zerrissen. Einst führte der Kunsthandwerker sein Werk in der Hauptsache von Anfang bis zu Ende selbst aus; heute zeichnet der Künstler in seinem Atelier meist nur den Entwurf, dessen Ausführung er Maschinen oder Menschen überläßt, die dazu entwürdigt sind, ebenso mechanisch, ebenso gedankenlos und gefühllos wie Maschinen zu arbeiten. Sehr oft kennt ein solcher Zierkünstler weder den Stoff noch die Technik, für die er seine Entwürfe componirt, aus eigener Erfahrung, und er muthet ihnen in Folge dessen Formen zu, die zwar mit Hilfe unserer wissenschaftlichen Technik praktisch ausführbar, aber nie und nimmermehr ästhetisch wirksam sind. So entstehen jene keramischen Gefäße, die aus Holz gedrechselt und mit gegossenen und geschmiedeten Ornamenten beschlagen zu sein scheinen; jene Metallarbeiten, die so aussehen sollen, wie Töpferarbeiten aussehen müßten; Lederwerk, das man für geschnitztes und bemaltes Holz hält, — alle jene unzähligen widerwärtigen Wechselbälge, die einem noch halbwegs gesunden Sinne die Freude an allem Zierrate verleiden könnten. Wenn man aber in einem Gewerbe-Museum aus dem Bereiche solcher Producte in die japanische Abtheilung kommt, so wird einem zu Muthe, als träte man aus einem Putzmacherladen, wo falsche Blumen in giftigen Anilinfarben leuchten und beklemmende künstliche Parfums aushauchen, plötzlich hinaus in einen blühenden Frühlingsgarten. Wie jugendlich frisch und gesund und herrlich steht doch die Zierkunst des fernen Ostens da! Aber wie anders wird sie auch betrieben! „Von Arbeittheilung", sagt der englische Architekt Dresser, der sie in ihrer Heimath studirt hat, „weiß man hier

---

wachsen, können sicherlich nicht anders aussehen als die Gefäße der alten Koreaner.

sehr wenig; der Töpfer, der den Thon mengt und anmacht, dreht, brennt, glasirt und decorirt ihn auch; und andere Handwerke werden auf dieselbe Weise betrieben. — Diese Methode macht freilich das Studium der japanischen Gewerbe sehr schwierig; aber diesen selbst bringt sie manche Vortheile: — der Töpfer, der seine Waaren ganz und gar mit eigener Hand vollendet, sieht sie mit einem Stolze und mit einer Liebe an, die keiner unserer Arbeiter, der nur einen einzigen Theil des Processes ausführt, zu fühlen vermag. Jedes Werk ist ihm gleichsam ein geliebtes Kind; er hat über jeden Schritt seiner Entwickelung gewacht; er hat es sorgfältig gepflegt; er hat Alles, was er vermochte, gethan, um ihm Charakter und Schönheit zu geben. Ich habe mit nicht geringem Interesse die Befriedigung beobachtet, die sich auf dem Gesichte des Handwerkers malte, wenn er ein solches Werk endlich signirte“ [1]). Diese Art des Betriebes vermag freilich in zwei Dingen, auf die unsere Kunstindustrie besonders stolz ist, nicht mit ihr zu wetteifern, — weder in der gleichmäßigen exacten Vollendung noch in der massenhaften Herstellung der Producte. Dem kritischen Blicke eines europäischen Kunstfabrikanten erscheint ein Gefäß eines japanischen Kunsthandwerkers als ein Fehler: die Form ist keineswegs streng symmetrisch, die Stärke der Wandung ist höchst ungleichmäßig, die Glasur, in welcher alle möglichen Farbentöne und Schattirungen durcheinander spielen, läßt an einzelnen Stellen den Körper unbedeckt, um wieder an anderen in dicke Tropfen zusammenzurinnen. Indessen wer eine solche technische Mißgeburt einige Zeit lang mit dem Auge eines Künstlers betrachtet, wird vielleicht am Ende verstehen, warum die Japaner diese technischen „Fehler“ [2]) für ästhetische Vorzüge halten. Sie verleihen dem Werke in der That den Reiz der Individualität.

[1]) Dresser, Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures. 1882. p. 173, 174.

[2]) Die „Fehler“ sind meist sorgfältig beabsichtigt. Natürlich spielt dabei auch der Zufall, der in der Keramik am wenigsten auszuschließen ist, eine große Rolle. Aber die Japaner verstehen ihn meisterhaft zu benützen und zu dirigiren.

Jedes derartige Gefäß ist ein Wesen eigener Art[1]), eine keramische Persönlichkeit, die eben als solche eine Theilnahme beansprucht und erhält, welche man niemals an die unpersönliche Dutzendwaare der Industrie verschwendet. Ein ganz fehlerloses Kunstwerk ist ästhetisch ebenso gleichgiltig oder unleidlich, wie es ein ganz „fehlerloser" Mensch ethisch ist. — Als der höchste Ruhmestitel unserer modernen Kunstindustrie gilt wohl den Meisten die leichte und rasche Vervielfältigung ihrer Fabrikate, durch die sie die Kunst aus einem Privilegium Weniger zum Gemeingute des Volkes gemacht habe. Wirklich sind ihre Leistungen in dieser Beziehung erstaunlich; recht fraglich aber scheint es uns, ob sie in Wahrheit die Freude an der Kunst erhöhen. Wir haben eben darauf hingewiesen, daß nicht der geringste Reiz eines Kunstwerkes in seiner Besonderheit liegt. Das Schönste verliert seinen Zauber, sobald es alltäglich wird; ein Kunstwerk, und vor Allem ein Werk der Zierkunst, muß, um voll gewürdigt zu werden, einzig oder wenigstens selten sein. Die herrlichste Vase, der prächtigste Teppich, die wir im Hause jedes dritten oder vierten Bekannten, die zierlichste Spange, die wir an einem Dutzend Armen wiedersehen, werden uns gleichgiltig, ja widerwärtig. Ein aufmerksamer Beobachter kann sich denn auch schwerlich darüber täuschen, daß alle diese Producte unserer Kunstindustrie ihren Besitzern im Grunde sehr wenig Vergnügen machen. Man schaut sie in der That kaum wirklich an; man hat sie gekauft, nicht weil man sie schön fand, sondern weil es nun einmal Mode ist, solche Dinge zu haben. Und wie sollte es anders sein? — Alle Kunstfreude, die des Betrachtenden ebensowohl als die des Schaffenden, entspringt im tiefsten Grunde aus einem Gefühle

---

[1]) Diese Bemerkung beschränkt sich selbstverständlich auf die Erzeugnisse der Kunsttöpferei. Die Wiederholungen, die man gelegentlich unter diesen findet, sind entweder Copieen oder Fälschungen berühmter Gefäße. Abgesehen von solchen habe ich unter den Tausenden japanischer Gefäße, die mir vor Augen gekommen sind, nicht zwei Stücke bemerkt, die einander gleich gewesen wären.

der Erhöhung der Persönlichkeit; kann man das Bewußtsein seiner Individualität dadurch erhöhen, daß man sich mit Dutzendwaaren umgiebt? — Am allerwenigsten aber soll man sich einbilden, daß die Quantität jener Industrieproducte irgendwie einen Ersatz für ihre mangelhafte künstlerische Qualität bilden könnte. Der Aberglaube an die Allmacht der Quantität ist einer der dümmsten und schlimmsten, die in unserer erleuchteten Zeit spuken; und leider richtet er nicht nur in der Zierkunst Unheil an.

Indessen wir leben einmal in dem Alter der Industrie; und so wird denn wohl auch die Kunstindustrie trotz aller wohlgemeinten Klagen, Warnungen und Gegenbestrebungen ihr Werk vollenden. Viel bleibt ihr überdies nicht mehr zu thuen: der Wald der europäischen Zierkünste, der Jahrtausende lang so mächtig und wunderbar gegrünt hat, ist bereits zum größten Theile ausgerodet und verarbeitet zu Nutz- und Brennholz.

5.

Der Einfluß der Wissenschaft auf die Kunst ist also thatsächlich sehr groß; aber leider ist er Nichts weniger als wohlthätig. Die übermächtige Wissenschaft herrscht über die Kunst wie ein fremder Eroberer, der von dem Besiegten Gehorsam gegen seine Gesetze und Dienstleistung für seine Zwecke fordert, gleichgiltig ob sie der eigenen Natur und Wohlfahrt angemessen sind oder nicht. Freilich ist die Unterwerfung der Kunst unter die Wissenschaft zum größten Theile keineswegs gewaltsam erzwungen worden. Ebenso wenig als alle übrigen Culturmächte vermag sich die Kunst der Anziehungkraft der gewaltig erstarkten und wirkenden Wissenschaft zu entziehen; sie umkreist diese als Trabant, gleich einem kleineren Weltkörper, der in die Attractionsphäre eines größeren gerathen und dadurch aus seiner eigenen Bahn gerissen ist.

Der Antagonismus zwischen Kunst und Wissenschaft, der in unserer Zeit außerordentlich scharf hervortritt, ist nicht etwa ein Product besonderer äußerer Umstände; sondern er ergiebt sich mit Nothwendigkeit aus dem innersten Wesen der beiden Mächte. Zu dieser Erkenntniß hat uns unsere Untersuchung immer wieder geführt. Kunst und Wissenschaft erfordern die Bethätigung ganz verschiedener Geisteskräfte in ganz verschiedenen Richtungen; das künstlerische und das wissenschaftliche Genie sind in der That so gründlich verschieden, daß man glauben könnte, das eine schließe das andere aus, wenn uns nicht die Geschichte an einzelnen Beispielen gezeigt hätte, daß sie sich trotz alledem in einer Menschenseele vertragen können, freilich nur in einer Seele von fast übermenschlichem Maaße. Diese seltenen Ausnahmen bestätigen indessen doch nur die Regel, daß im Allgemeinen eine gute wissenschaftliche Begabung und Bildung schlechte Kunst, und eine gute künstlerische schlechte Wissenschaft erzeugt. Wir wissen nicht, ob die Vertheilung der natürlichen Begabung für Kunst oder Wissenschaft in unserer Zeit von der in anderen Zeiten abweicht; aber wir sehen, daß die gegenwärtig herrschende Erziehung die Ausbildung der wissenschaftlichen Begabung weit mehr begünstigt als die Entwickelung künstlerischer Neigungen und Fähigkeiten. Unsere ganze Bildung, — nicht bloß diejenige, welche wir auf Schulen und Universitäten erleiden — ist beinahe ausschließlich auf wissenschaftliche Ziele gerichtet und wirkt in Folge dessen dem Zuge zu künstlerischem Schaffen und Genießen geradezu entgegen. Wir haben eine so schwache Kunst, weil wir eine so starke Wissenschaft haben; die erste ist der Preis, den wir für die zweite zahlen müssen. Kunst und Wissenschaft gedeihen in der That nicht zusammen. Sie sind zwei Pflanzen, von denen jede einen besonderen Boden und ein besonderes Klima erfordert. Mag man auch noch so oft die alte Phrase wiederholen von den Zeiten, in denen Kunst und Wissenschaft blühten; die Wahrheit ist, daß sie niemals unter den gleichen Culturbedingungen zugleich geblüht haben. Die Perioden, welche die größten Kunstwerke hervorgebracht haben, sind arm an wissenschaftlichen Leistungen gewesen; auf ihre wissen-

schaftlichen Arbeiten hat die übermächtige Kunst nicht minder verderblich eingewirkt, als die Wissenschaft auf unsere künstlerischen; — und auf der anderen Seite sind die Zeiten des kräftigsten wissenschaftlichen Aufschwunges in der Regel Zeiten des künstlerischen Stillstandes oder Verfalles.

Hieraus erhellt ohne Weiteres, zu welchen Hoffnungen die Bemühungen derjenigen berechtigen, welche wähnen, sie vermöchten in unserer Zeit eine neue künstlerische Renaissance hervorzurufen, — womöglich durch staatliche Züchtung. Sie könnten gerade so gut versuchen, in Island den Weinbau einzubürgern. Wenn wir eine Kunst haben wollten, die der Mühe werth wäre, so müßten wir unsere Wissenschaft daran geben. Aber selbst wenn wir dies könnten, — wir müßten dazu freilich aus unserer Haut herausfahren, — würden wir es wollen? — Ich glaube, die meisten und nicht die schlechtesten Männer unserer Zeit würden auch die glorreichste Kunstblüthe um diesen Preis für zu theuer erachten. Und wahrlich, sie hätten Recht. Jedes Geschlecht hat seine besondere Aufgabe zu erfüllen; und es ist noch immer die beste Weisheit gewesen, das sein und thuen zu wollen, was man sein und thuen muß. „Volentem ducunt fata, nolentem trahunt.“

Der Menschheit wird die Kunst deßhalb doch nicht verloren gehen. So mächtig die Wissenschaft heute emporstrebt, es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Auf diese Periode des wissenschaftlichen Aufschwunges, der wissenschaftlichen Begeisterung, muß nothwendig eine Periode der Ernüchterung und der Ermüdung folgen. Das liegt in der Natur der Dinge. Einstweilen freilich glauben wir noch an unsere Wissenschaft wie Neger an ihren Fetisch. Wir erwarten von ihr alle mögliche und einige unmögliche Dinge; wir hoffen, daß sie die Steine in Brod, die Menschen in Engel und die Erde in das Paradies verwandeln werde. Indessen zuweilen fühlen wir doch schon, daß sie uns nicht jenes „Wasser des Lebens“ bieten kann, „von dem ein Trunk den Durst auf ewig stillt“. Unser Geist ist nicht bloß Vernunft; er hat noch andere, tiefere und dringendere Bedürfnisse als die, welche die Wissenschaft zu befriedigen vermag.

Und zu dieſen Lebensbedürfniſſen der Menſchheit gehört ſicherlich auch die Kunſt. „Das Schöne", hat Moritz von Schwindt einmal geſagt, „iſt vielleicht das Allernothwendigſte auf Erden." Der Menſch iſt nicht immer das „raſtloſe Urſachenthier", das der Wiſſenſchaft bedarf; die Seele, die ſich müde geſucht hat, ſehnt ſich nach Ruhe, nach der Ruhe von der Qual des Wollens und Wähnens, welche die Kunſt ſpendet.

J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen, Freiburg i. B., Leipzig.

Die Hirsauer Bauschule.

Studien
zur Baugeschichte des XI. und XII. Jahrhunderts.

Von

C. H. Baer.

Klein 4. M. 5.—.

Die

Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden.

Beschreibende Statistik

im Auftrage des Grossherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts und in Verbindung mit

Oberbaudirector Dr. **J. Durm,**

Professor Dr. **A. von Oechelhäuser,** Oberbaurath **K. Schäfer** und Geheimem Hofrat Dr. **E. Wagner**

herausgegeben von

Dr. F. X. Kraus,

Geheimem Hofrat und Professor an der Universität Freiburg.

Lex. 8. Mit zahlreichen Textillustrationen und Lichtdrucktafeln.

I. Band: Kreis Konstanz. Kartoniert M. 16.—. Gebunden M. 20.—.

II. Band: Kreis Villingen. Kartoniert M. 5.—. Gebunden M. 9.—.

III. Band: Kreis Waldshut. Mit Atlas, enthaltend 12 Tafeln in gross Folio. (Schatz von St. Blasien, jetzt St. Paul.) Kartoniert M. 8.—. Gebunden M. 12.—. Atlas apart M. 3.—.

IV. Band: Kreis Mosbach. I. Abtheilung: Amtsbezirk Wertheim. Kartoniert M. 8.—. Gebunden M. 12.—. II. Abtheilung: Amtsbezirk Tauberbischofsheim. Kartoniert M. 6.50. Gebunden M. 10.50.

Die alte Burg Wertheim am Main

und

die ehemaligen Befestigungen der Stadt.

Nach architektonischen, geschichtlichen und culturhistorischen Gesichtspunkten untersucht und dargestellt

von

Dr. Ferdinand Wibel.

Mit 1 Titelbild und 135 Abbildungen im Text.

Gross 8. M. 12.—. Gebunden M. 15.—.

J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen, Freiburg i. B., Leipzig.

An der Wende des Jahrhunderts.

Versuch einer Kulturphilosophie.

Von

Dr. **Ludwig Stein,**
Professor an der Universität Bern.

Groß 8. M. 7.50. Gebunden M. 9.—.

Präludien.

Aufsätze und Reden zur Einleitung in die Philosophie.

Von

Dr. **Wilhelm Windelband,**
Professor an der Universität zu Straßburg i. E.

8. M. 6.—. Gebunden M. 7.—.

Mein Recht auf Leben.

Von

Dr. **Heinrich Spitta,**
a. o. Professor der Philosophie an der Universität Tübingen.

8. 1900. M. 6.—.

Schwäbische Litteraturgeschichte.

In zwei Bänden.

Von

Rudolf Krauß.

Erster Band: Von den Anfängen bis in das 19. Jahrhundert.

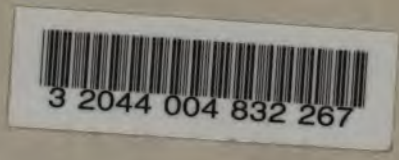
8. M. 7.—. Gebunden M. 8.50.

Zweiter Band: Die württembergische Litteratur im 19. Jahrhundert.

8. M. 8.—. Gebunden M. 9.50.

C. A. Wagner's Universitäts-Buchdruckerei in Freiburg i. B.

37
25



THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIDE
BOOK DUE
FEB 10 1992
CANCELLED
JUN 2 1992
SEP 10 1997
WIDENER
MAR 31 1997